

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

A C T A H I S P A N I C A

TOMUS XIX

HUNGARIA
SZEGED
2014

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

A C T A H I S P A N I C A
T O M U S X I X

Consejo de Redacción

ÁDÁM ANDERLE, TIBOR BERTA, ZSUZSANNA CSIKÓS
(Universidad de Szeged, Hungría)

Consejo Asesor

DEZSŐ CSEJTEI (Universidad de Szeged, Hungría)
MÁRIA DORNACH (Universidad de Szeged, Hungría)
INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (Universidad Autónoma de Madrid, España)
CARMEN MARIMÓN LLORCA (Universidad de Alicante, España)
JOSÉ IGNACIO PÉREZ PASCUAL (Universidade da Coruña, España)
JESÚS RODRÍGUEZ VELASCO (Columbia University, Estados Unidos)
LEONOR RUIZ GURILLO (Universidad de Alicante, España)
ILDIKÓ SZIJJ (Universidad Eötvös Loránd, Hungría)

Editores

TIBOR BERTA – ZSUZSANNA CSIKÓS
(Universidad de Szeged, Hungría)

Redactora técnica

ZSUZSANNA JENEY

Universidad de Szeged
Departamento de Estudios Hispánicos
Petőfi sgt. 30-34, H-6722 Szeged, Hungría
Tel.: 36-62-544-148
Fax: 36-62-544-148
E-mail: hispanisztikaszeged@gmail.com
www.hispanisztikaszeged.hu
ISSN 1416-7263

SZEGED, 2014

ÍNDICE

Prólogo.....	5
AGUSTÍ ALCOBERRO	
Catalunya i la Guerra de Successió d'Espanya (1702-1714)	7
EMÓKE HORVÁTH	
La Iglesia Católica cubana y el Estado en 1959 según la circular <i>Vida Nueva</i>	27
LÁSZLÓ VASAS	
<i>Civitas dei, civitas diaboli</i> . Temas y <i>topoi</i> en la literatura española	39
SAMUEL RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ	
“Voces y espejos” de Espido Freire. Hacia una estética de la perversión en el relato especular	51
GEORGES MOUKOUTI ONGUEDOU	
Entre racionalidad y espiritualidad en la tetralogía detectivesca de Rudolfo Anaya...	63
ESZTER KATONA	
<i>Bodas de sangre</i> de Federico García Lorca en las tablas húngaras. Algunas representaciones memorables entre 1957-2014.....	79
ANDRÁS LÉNÁRT	
La imagen de Hungría en el cine franquista.....	101
OCTAVIO CANO SILVA – IOANA ALEXANDRESCU	
Algunos vocablos del léxico capilar en el español de México.....	113
Autores de este volumen.....	125

PRÓLOGO

El presente número de *Acta Hispanica*, revista editada anualmente por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged, correspondiente a su carácter interdisciplinario, recoge ocho ensayos sobre temas hispánicos de historia, literatura y lingüística. Las publicaciones abarcan amplios temas y los autores pertenecen a varios centros de estudios hispánicos de todo el mundo desde Camerún hasta Rumanía.

El artículo en catalán del profesor Agustí Alcoberro –con el que se abre el volumen– es la versión impresa de su conferencia presentada en la VI. Jornada Cultural Cataluña-Hungría que tuvo lugar en la Universidad de Szeged el 21 de noviembre de 2014. El estudio de Emőke Horváth, que también forma parte de la sección de historia, examina el estado de la iglesia católica cubana en 1959.

En la sección de literatura y cultura se incluyen cinco ensayos cuyos temas se reparten entre la literatura medieval y del Siglo de Oro (László Vasas), la narrativa de Espido Freire (Samuel Rodríguez) y Rudolfo Anaya (Georges Moukouti Onguédou), así como los estudios de recepción sobre el teatro de Federico García Lorca (Eszter Katona) y sobre el cine húngaro (András Lénárt).

La sección de lingüística esta vez se dedica a la lexicografía cuyo tema es el examen de algunos vocablos del léxico capilar mexicano (Ioana Alexandrescu y Octavio Cano Silva).

Completa la información referente a este número la agradable noticia de que a partir de 2014 *Acta Hispanica* está incluida en el Directorio de Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal). Para cumplir las características exigidas hemos realizado unos cambios en la presentación (membrete bibliográfico), en la gestión y política editorial y en el contenido de la revista (palabras clave y resumen en dos idiomas).

Csikós Zsuzsanna – Berta Tibor
editores

CATALUNYA I LA GUERRA DE SUCCESSIÓ D'ESPANYA (1702-1714)

AGUSTÍ ALCOBERRO

Universitat de Barcelona

Resum: La Guerra de Successió d'Espanya va afectar de manera directa o indirecta tot el continent europeu. Dins la Monarquia Hispànica, Catalunya i els altres estats de la Corona d'Aragó van donar suport a l'arxiduc Carles d'Àustria (Carles III), mentre la Corona de Castella va optar pel duc Felip d'Anjou (Felip V). Després de la Pau d'Utrecht, Catalunya va prolongar la resistència durant 14 mesos amb un govern republicà. A la fi de la guerra, els vencedors van imposar la repressió, l'exili i l'abolició de les constitucions catalanes.

Paraules clau: Guerra de Successió d'Espanya, Història Moderna de Catalunya, Pensament polític modern, Història de Barcelona

Abstract: The War of the Spanish Succession affected the entire continent of Europe directly or indirectly. Within the Spanish Monarchy, Catalonia and the other states of the Crown of Aragon sided with Archduke Charles of Austria (Charles III), while Crown of Castile lent its support to Duke Philip of Anjou (Philip V). After the Peace of Utrecht, Catalonia prolonged its resistance for 14 more months under a republican government. At the end of the war, the victors imposed repression, exile and the end to the Catalan constitutions.

Key words: War of the Spanish Succession, Early Modern History of Catalonia, Political Modern Thought, History of Barcelona

La Guerra de Successió (1702-1715) i les seves conseqüències immediates assenyalen un punt d'inflexió en la història de Catalunya. A la seva fi, l'estat català, construït a partir del segle XIII, i la mateixa unió de corones peninsular, fonamentada en un pacte entre iguals al segle XV, van esclatar pels aires. El seu resultat, tot al llarg del segle XVIII, ni tan sols va ser la formació d'un estat homogeni. Ben a la inversa, amb els decrets de Nova Planta, els regnes de l'antiga Corona d'Aragó van ser tractats com a territoris ocupats, i sotmesos a lleis de caràcter despòtic, només formalment similars a les de Castella.*

* Aquest article s'inscriu en el marc dels grups de recerca 2014SGR1369 (CIRIT), HAR2011-26769 (MINECO) i HAR2012-32655 (MINECO). Les obres utilitzades en la seva elaboració són esmentades a la Bibliografia Bàsica, a la fi de l'article.

Catalunya al 1700

Catalunya a la mort de Carles II vivia un important moment de redreç econòmic i polític. La tendència expansiva endegada entre 1550 i 1640, el “segle decisiu” en paraules d'Albert Garcia Espuche, havia quedat truncada amb la Guerra dels Segadors i la immediata postguerra. Tanmateix, des del decenni de 1660, la recuperació havia estat ràpida i s'havia fonamentat en els canvis estructurals esbossats ja en l'etapa anterior: la creació de xarxes urbanes, la divisió regional del treball, l'expansió del sistema de producció domiciliària, que ocupava parcialment les famílies pageses, i l'aparició d'una agricultura competitiva, que a les comarques litorals es va enfocar a l'exportació de vins i aiguardents. En aquesta dinàmica, la burgesia de Barcelona (com la d'altres viles i ciutats, com Mataró i Reus) exercia un paper clau tant en la producció com en la comercialització exterior. En el darrer terç del segle XVII es van consolidar els lligams entre els ports de Barcelona, Londres i Amsterdam.

Des del punt de vista polític, Catalunya intentava refer-se del cop que havia suposat la derrota a la Guerra dels Segadors. El Tractat dels Pirineus (1659), entre els Regnes d'Espanya i França, havia tingut com a conseqüència immediata l'annexió dels comtats de Rosselló i Cerdanya a França.

Durant la Guerra dels Nou Anys (1689-1697), les tropes franceses van ocupar de manera permanent des de 1694 la vegueria de Girona. Tres anys després, van entrar a Barcelona, després d'un setge breu però altament destructor, i van proclamar l'annexió de nou de Catalunya a França. L'ocupació no es va prolongar perquè França va renunciar a les seves conquestes, sense aparents contrapartides, al tractat de Rijswijk (1697). En aquella ocasió, les institucions catalanes van denunciar l'aparent passivitat dels exèrcits professionals hispànics. Aquest comportament contrastava amb l'acció decidida dels cossos de fusellers catalans, i també d'un cos militar imperial d'alguns milers d'homes que s'havia afegit recentment a la defensa del país, i que era comandat pel príncep Jordi de Hessen-Darmstadt. De manera prou evident, francesos i imperials anaven col·locant les seves peces, a Catalunya i a Madrid, davant la imminent successió del rei.

La debilitat de la Monarquia Hispànica contrastava, però, amb la vitalitat econòmica de Catalunya. Un dels seus personatges més emblemàtics —que va ser austriacista de primera hora i va ser empresonat per Felip V—, Narcís Feliu de la Peña, publicà el 1683 una obra de títol emblemàtic: *Fénix de Cataluña*. En ella, proposava la creació de companyies per accions i plantejava un ideal que anava a causar furor: Catalunya havia d'esdevenir l'Holanda del Mediterrani. No és d'estranyar que els nuclis més actius de la burgesia i de la petita noblesa de Barcelona estiguessin al cas des de ben aviat dels moviments i les conspiracions de caire internacional que ja llavors es dibuixaven.

L'esclat de la guerra internacional i la formació del partit austriacista

A la mort de Carles II (1700), la lectura del seu testament va generar importants recels a tots els seus regnes hispànics, i també inquietud i preocupació a la majoria de corts europees. El monarca cedia tots els seus estats al jove duc Felip d'Anjou, nét de Lluís XIV. Semblava que definitivament, després d'un combat de dos segles, la Monarquia Francesa havia vençut la Monarquia Hispànica, i els Borbons ho havien fet als Habsburg peninsulars, o Àustries.

Durant aquelles dues centúries, un dels arguments més emprats arreu d'Europa contra l'hegemonia dels Àustries havia estat l'oposició a la "Monarquia universal". En aquesta versió, es considerava que l'objectiu final dels descendents de l'emperador Carles V era el d'obtenir un poder absolut sobre el món, que aboliria les llibertats i sobirania de tots els estats d'Europa. Ara, paradoxalment, França esdevenia l'autèntica aspirant a "Monarquia universal". De cop i volta, un nét de Lluís XIV esdevenia rei d'un imperi certament decadent, però amb una forta presència a Europa (Península Ibèrica, Itàlia i Flandes) i un enorme imperi colonial a Amèrica i Àsia que incloïa les inesgotables mines de plata de Potosí i de Mèxic. Un imperi que, posat en mans de la potència més poderosa a l'Europa del moment, la França de Lluís XIV, la feia pràcticament invencible.

L'entrada de Felip V a Castella, envoltat d'una cort de dames i nobles francesos, va causar preocupació dins i fora dels regnes hispànics. La concessió del monopoli del comerç d'esclaus amb Amèrica, l'anomenat *asiento de negros*, a una companyia francesa va encendre tots els llums d'alarma a Londres i Amsterdam. Cal remarcar que Lluís XIV no s'avingué aleshores a cap mena de negociació amb la resta d'estats d'Europa, cosa que inevitablment va precipitar la guerra.

És important remarcar-ne la cronologia: el 1701 l'Imperi Germànic, Anglaterra i els Països Baixos van constituir la Gran Aliança de l'Haia, que tenia com a objectiu modificar l'status quo sorgit del testament de Carles II. Un any després, però, l'Aliança va declarar la guerra als estats borbònics de França i Espanya. I caldrà esperar al 12 de setembre de 1703 perquè els representants dels estats de l'Aliança proclamïn a Viena l'arxiduc Carles d'Àustria rei de la Monarquia Hispànica amb el nom de Carles III –tot convertint la guerra internacional ja iniciada en un conflicte dinàstic. Prèviament, aquell mateix any, els aliats havien atret a la seva formació els estats de Savoia i Portugal, de gran importància estratègica en el seu enfrontament amb França i Espanya. Després de la seva coronació, Carles III es va desplaçar a Lisboa, on va desembarcar el 7 de març de 1704, amb l'objectiu d'estendre la guerra internacional a la península.

D'aquest inici complex de la guerra ja se'n desprèn una lliçó que n'afectarà la cloenda. Al llarg del conflicte, la Gran Aliança de l'Haia es va mostrar en diverses ocasions com a militarment superior a les potències borbòniques. Tanmateix, l'Aliança manifestava una mancança estructural: els interessos polítics dels seus estats membres eren molt heterogenis. Així, per a Anglaterra i els Països Baixos primaven els interessos comercials, mentre que l'emperador Leopold I posava en primer pla els drets dinàstics,

és a dir, la continuïtat dels Habsburg al capdavant dels regnes hispànics. A partir de 1709, un decidit canvi d'actitud política per part de Lluís XIV anava a torpedinar els fonaments de per si inestables de l'Aliança.

Els regnes hispànics van rebre Felip V amb correcció, però sense entusiasmes. Una part important de l'aristocràcia castellana, vinculada històricament als Habsburg, va sentir des del primer moment una amarga sensació de rebuig cap al nou monarca, i acusà la noblesa cortesana de traïció. No endebades, el primer exiliat hispànic d'un cert rang va ser l'Almirall de Castella, Juan Tomás Enríquez de Cabrera, cap d'una de les primeríssimes famílies castellanès. L'Almirall es va exiliar a Lisboa el 1702 i va posar tota la seva fortuna al servei del combat contra Felip V. A Catalunya, la inquietud envers la nova dinastia va córrer de manera transversal. Els efectes de l'ocupació dels comtats de Rosselló i Cerdanya i de les continuades campanyes militars al Principat se sumaren a la rivalitat comercial i a la desconfiança davant la nova dinastia i el seu comportament amb les constitucions.

Convé remarcar, però, que sense l'esclat de la guerra internacional, probablement no s'hauria produït la guerra interior. El salt d'un difús sentiment antiborbònic a la formació d'un partit austriacista estructurat es va fer en la més estricta clandestinitat, i sempre amb els referents exteriors. L'austriacisme va esdevenir particularment ampli i interclassista a Catalunya, ja que la seva causa es va associar amb la de les llibertats i constitucions. Entre els nuclis més actius cal assenyalar la petita noblesa i la pagesia benestant de la Catalunya central, ja esmentada, que ben aviat en constituí el braç armat; la burgesia de Barcelona i d'altres ciutats litorals, d'on sorgiren la major part dels quadres dirigents; segments de l'església, sobretot dels ordes mendicants i del baix clergat; i la Universitat de Barcelona, que va ser ja d'antuvi un focus de subversió antiborbònica que va mobilitzar professors i estudiants.

Els seus referents exteriors van ser dobles. D'una banda, el príncep Jordi de Hessen Darmstadt, que va ser el darrer lloctinent de Catalunya per Carles II, i que va ser desterrat per Felip V. Darmstadt va mantenir la relació amb nuclis propers dins del Principat i va ser un dels principals dissenyadors de l'Aliança de l'Haia. Va ser, de fet, el nexa entre la Catalunya resistent i l'Imperi. L'altre vincle, amb lligams efectius no menors, és el que unia algunes famílies de la burgesia barcelonina amb Londres i Amsterdam. Una i altra via van fer possible que la informació i la publicitat aliada arribessin a Catalunya.

Tot això no era encara evident el 1701, quan Felip V va convocar a Barcelona la Cort General de Catalunya –i va aprofitar la seva estada al Principat per contraure matrimoni a Figueres amb la jove i joventut princesa M. Lluïsa Gabriela de Savoia. L'estada del monarca a Catalunya va estar marcada pels gestos de bona voluntat d'una i altra part, però també per la incapacitat de generar empaties recíproques –altre tant va passar tot seguit a Nàpols, l'altre regne problemàtic per a Felip V en aquells moments. És cert que el balanç polític de la Cort General va ser positiu, començant per una constatació prèvia: va ser la primera reunió parlamentària conclosa formalment d'ençà d'un segle –exactament, des de 1599.

Els conflictes dels anys següents entre l'autoritat virregnal i les institucions del país no van ser gaire diferents als que s'havien produït en època de Carles II. Va ser, però, la constatació de l'existència d'una guerra internacional pel plet dinàstic allò que els va donar una nova dimensió, fins aleshores desconeguda. En aquest marc, l'austriacisme no va parar de créixer, i els fonaments socials de la nova dinastia van anar minvant.

La dinàmica de trencament entre el país i la monarquia borbònica va tenir un punt d'acceleració en el desembarcament aliât de 1704. Des del primer moment va ser evident que l'empresa aliada no es podia coronar amb èxit, però també que comptava amb nombroses complicitats dins de Barcelona. La descoberta de la conspiració per part de virrei, duc de Velasco, va forçar l'exili immediat d'alguns centenars de barcelonins, que van partir amb la flota aliada –i que, setmanes després, van participar a la conquesta de Gibraltar. La repressió, però, es va fer molt més activa en els dies següents. Així, Velasco no va dubtar a detenir càrrecs institucionals i persones de prestigi, com l'advocat Narcís Feliu de la Penya, autèntic referent de la seva generació, o el notari Ramon de Vilana-Perles, que estava destinat a exercir altes responsabilitats a les ordres de Carles a Barcelona i a Viena. El jove noble Pau Ignasi de Dalmases i Ros, fundador de l'Acadèmia dels Desconfiats, elegit primer cronista de Catalunya a la Cort General de 1701, va ser empresonat a Madrid, on va acudir com a ambaixador del Consell de Cent. Altre tant li esdevingué al bisbe de Barcelona Benet de Sala i de Caramany, que va ser cridat a Madrid per les autoritats reials –i que tan sols va ser alliberat del seu captiveri el 1713. Sota el “tirà govern de Velasco” l'austriacisme català va ampliar les seves complicitats, va esdevenir majoritari i va començar a ocupar el carrer. Més encara: va teixir una xarxa d'exiliats, a Lisboa, Gibraltar i Viena, que van mantenir el contacte amb la resistència interior.

L'experiència fallida de 1704 va accelerar la signatura del Pacte de Gènova, un any més tard. Aquest tractat, de rang internacional, va ser signat per dos joves exiliats catalans, el barceloní Antoni de Peguera i el vigatà Domènec Perera, en representació de la resistència catalana que els havia donat poders en l'anomenat Pacte dels Vigatans signat a l'ermita de Sant Sebastià el 15 de maig de 1705. Per part anglesa, el rubricà Mittford Crowe, ministre plenipotenciari de la reina Anna i antic corresponsal a Barcelona de companyies angleses. En síntesi, el pacte garantia el suport anglès en cas de revolta dels catalans. I confirmava que Anglaterra no signaria en cap cas una pau separada amb Felip V si no es garantien les constitucions catalanes.

L'inici de la guerra peninsular

Així les coses, el Pacte de Gènova va cloure una anomalia històrica i va accelerar una nova etapa del conflicte. Anòmal era, certament, que una guerra iniciada en nom de la successió hispànica no hagués aconseguit obrir un front peninsular. Després del pacte, les coses van anar molt depressa. El 22 d'agost l'estol aliât, que comptava amb la presència de Carles III, va desembarcar davant Barcelona, mentre els austriacistes

iniciaven la revolta arreu del país. El 7 de novembre, Carles III entrava de manera triomfal a Barcelona, i tot seguit convocava la Cort General de Catalunya.

La trobada parlamentària catalana va suposar el triomf del projecte austriacista, i també el premi a les persones que hi havien participat de manera significativa. Carles va confirmar les concessions realitzades per Felip V a la Cort General de 1701, i en va afegir altres, de contingut pactista o constitucionalista.

La victòria catalana (i aliada) de 1705 obrí un nou front a la guerra internacional i encetà una guerra civil peninsular. Des d'aleshores, dos joves prínceps encapçalaren, des de Madrid i Barcelona, sengles corts constituïdes per consells i organismes de govern paral·lels. Un i altre s'envoltaren de nobles i cortesans fidels, d'ambaixadors de països aliats i de tota la mena de gent que constitueix una cort.

Però les coses no podien ser en cap cas tan fàcils. El 3 d'abril, les tropes de Felip V es van plantar davant Barcelona i van iniciar un setge. La defensa de la ciutat va córrer a càrrec de la Coronela, la milícia urbana, ja que el gruix de les forces aliades eren al País Valencià. L'exèrcit borbònic era liderat personalment per Felip V, mentre Carles va decidir restar a Barcelona, i es refugià al monestir de Sant Pere de les Puel·les, lluny de l'acció de l'artilleria borbònica. La proximitat de l'estol anglès, provinent de Menorca, va precipitar el trencament del setge borbònic i la marxa de les tropes, que hagueren de dirigir-se al Rosselló, davant el tancament de la ruta de retorn a Madrid (12 de maig).

Aquest va ser el moment escollit per les tropes aliades per iniciar una ofensiva peninsular que els dugué fins a Madrid. Pel camí, Aragó es proclamà també a favor de Carles III. Tanmateix, a mesura que les tropes aliades s'endinsaren a Castella es van trobar amb una oposició popular creixent. Aquesta situació ja havia estat prevista per l'Almirall de Castella en els consells de guerra que es tingueren a Lisboa abans del desembarcament alià de 1705. Aleshores, Enríquez de Cabrera va defensar que els aliats havien d'entrar a la península per Andalusia, ja que "nunca aceptaría Castilla a rey que entrase por Aragón".

La catalanofòbia de la publicística borbònica va anar acompanyada d'altres arguments xenòfobs o basats en la desqualificació de l'enemic. Les tropes aliades eren majoritàriament protestants (Anglaterra i els Països Baixos) o provenien d'un estat enemic que recentment havia reconquerit la seva independència contra Espanya (Portugal, independitzada de fet tot just el 1640, tot seguint aleshores l'exemple de Catalunya). D'aquesta manera, la propaganda borbònica va contribuir decisivament a "castellanitzar" o "espanyolitzar" un rei que inicialment havia estat sentit com a estranger per una bona part de l'opinió pública castellana.

Les mesures publicitàries van anar acompanyades també d'una activa política de repressió Castella endins. Entre el 3 i el 4 d'agost de 1706 van ser detingudes a Guadalajara més de dues-centes persones, sobretot nobles i eclesiàstics, que hi havien acudit davant el rumor, que es comprovà que havia estat induït per la policia borbònica, que hi havia d'arribar Carles III amb la intenció d'entrar a Madrid. Entre altres detinguts hi havia el bisbe de Barcelona, Benet de Sala i de Caramany, que mesos enrere

ja havia estat conduït a Madrid a causa de les seves simpaties austriacistes. Tots ells van ser enviats a França, on van restar presos durant pràcticament tota la guerra. Aquesta actuació pretenia tallar de quall l'elit austriacista castellana. Tanmateix, els comportaments despòtics del nou monarca van continuar decantant sectors de les classes dirigents cap a la causa de Carles. Molts d'ells es van destapar durant la segona ocupació aliada de Madrid, el 1710. En aquest segon col·lectiu hi va haver, entre molts altres, el general Antoni de Villarroya, nascut a Barcelona, de pare militar, que pocs anys després n'anava a ser el general-governador; i l'arquebisbe de València, Antoni Folch de Cardona, que a l'exili de Viena va presidir el Consell d'Espanya.

La contraofensiva borbònica va obtenir un èxit decisiu a la batalla d'Almansa (25 d'abril de 1707). En aquesta localitat de la Manxa van topar les tropes aliades, formades per uns 22.000 soldats d'infanteria i 6.000 de cavalleria, i les borbòniques, amb efectius lleugerament superiors (uns 23.000 infants i 9.000 cavalls). La victòria va correspondre de manera inapel·lable a l'exèrcit comandat pel duc de Berwick, que va desarticular la infanteria aliada i es va apoderar de l'artilleria dels exèrcits comandats per lord Galway i el marquès de Minas.

Un conegut adagi valencià conclou que "quan el mal ve d'Almansa a tots alcança". Efectivament, la victòria borbònica d'Almansa va precipitar l'ocupació dels regnes de València i d'Aragó i fins i tot de les comarques occidentals de Catalunya. Així, el 6 de maig les tropes del duc de Berwick entraven a València, mentre les comandades pel duc d'Orleans conquerien Aragó i ocupaven Lleida el 14 de novembre. Les poques viles que van intentar resistir van ser tractades amb summa crueltat. Destaca el cas de Xàtiva: la vila va ser cremada pel general d'Asfeld, i fins i tot s'obligà a canviar el seu nom pel de "San Felipe".

L'ocupació de València i Aragó marca també un tomb significatiu des del punt de vista polític. En una data tan precoç com el 29 de juny de 1707 es publicà el decret d'abolició dels furs d'Aragó i València, primer decret de Nova Planta. Per aquest text, Felip V abolia els furs d'ambdós regnes, "siendo mi voluntad que estos se reduzcan a las leyes de Castilla, y al uso, práctica y forma de gobierno que se tiene y ha tenido en ella y en sus tribunales, sin diferencia alguna en nada". Llei, les de Castella, que per cert el decret qualifica de "tan loables y plausibles en todo el universo". Tanmateix, el decret interessa també des del punt de vista de la seva justificació jurídica, que és la pròpia d'un monarca absolut. Els vassalls d'aquests regnes haurien estat rebels al seu monarca, motiu pel qual podien ser castigats amb el "justo derecho de la conquista que de ellos han hecho mis armas". Però fins i tot si no hagués estat així, la Corona hauria pogut prendre la mateixa mesura, ja que com a tal disposava del "dominio absoluto de los referidos reinos". Aquest plantejament s'estén a la història, ja que, contravenint la lògica pactista dels estats de la Corona d'Aragó, s'afirma que les seves lleis eren el resultat unilateral de les generositats dels monarques, que "con tan liberal mano se les habían concedido así por mí como por los señores reyes mis predecesores."

En tot cas, la supressió de les lleis valencianes i aragoneses va tenir també indubtables conseqüències entre els catalans del Principat. A tots ells els va quedar clar que la victòria de Felip V, si es produïa, havia de suposar la fi de les seves constitucions.

Barcelona, cort reial

Des de la tardor de 1706, quan Carles III retornà a Barcelona com a conseqüència del fracàs de la primera expedició aliada a Madrid, el cap i casal va esdevenir una cort reial. Aquesta situació es va mantenir fins a l'abril de 1713, quan la reina Elisabet Cristina abandonà la ciutat i s'embarcà rumb a l'Imperi. Durant gairebé set anys, Barcelona disposà de la pompa i el luxe d'una cort, una situació que de fet no s'havia repetit des del segle XV.

Carles III organitzà el seu govern de la Monarquia Hispànica a Barcelona seguint el mateix model, i pràcticament la mateixa estructura que a Madrid sustentava un altre jove príncep, que es reivindicava com a Felip V. Així doncs, Barcelona no només va mantenir les seves institucions pròpies com a municipi i com a capital del Principat, sinó que va veure instal·lar-s'hi els organismes propis d'una monarquia composta. De manera progressiva, i de vegades improvisada, s'estengué al cap i casal l'arquitectura de consells territorials i temàtics característica dels Habsburg hispànics. Fet i fet, però, Barcelona, cort reial, va atreure un gran nombre de col·lectius. La noblesa cortesana va aplegar famílies vingudes de tots els regnes de la monarquia, i també joves nobles i dames imperials. Al llarg dels anys, hi va haver un innegable procés de fusió, en especial a través dels matrimonis. La cort era el punt de trobada d'ambaixadors i diplomàtics dels estats aliats, i també dels neutrals. A partir de 1709, quan els Estats Pontificis van proclamar monarca legítim a Carles III, també hi residí de manera permanent un legat papal. La riquesa de la cort i els gustos rabiosament moderns que introduí Carles III i el seu entorn van atreure també grans artistes, sobretot vinguts d'Itàlia. Antonio Caldara hi va compondre les primeres òperes que es van escoltar en terres hispaniques, mentre Ferdinando Galli Bibiena i els seus fills van construir magnífiques peces d'arquitectura efímera i decorats –i van arribar a projectar un teatre reial per a Barcelona, que finalment no es va poder construir.

La cort comportava també la possibilitat de premis i ennobliments, que el nou monarca va atorgar amb generositat als seus seguidors, com a mitjà per consolidar la base social del seu poder. La nova administració reial, civil i militar, va ser una altra via de promoció, que ben aviat s'amplià amb la possibilitat d'obtenir càrrecs als regnes italians, on es consolidà el nou monarca. D'altra banda, les viles, els gremis i altres institucions van rivalitzar a l'hora d'obtenir el suport reial, i també en aquest punt Carles III es va mostrar generós.

El moment més brillant d'aquesta monarquia, coronat per festes populars i focs artificials i per l'òpera *Il più bel nome*, de Caldara, van ser les noces del monarca i la jove princesa Elisabet-Cristina de Brunsvic-Wolfenbüttel. La cerimònia se celebrà l'1 d'agost de 1708 a Santa Maria del Mar, que aleshores estava unida amb el Palau Reial mitjançant un pas elevat.

La fi de la guerra internacional

Tot i les derrotes militars a la Península Ibèrica, la guerra es mostrà favorable als aliats durant els anys 1708 i 1709. A la Mediterrània, els aliats van conquerir Menorca i Sardenya, mentre obtenien l'hegemonia a Itàlia. Als fronts del Rin i dels Països Baixos, les victòries aliades van acostar els seus exèrcits a París. En aquest context, Lluís XIV va iniciar converses de pau, que finalment no van dur a bon port. I Roma, com ja hem avançat, atenallada pel domini habsbúrguic de Nàpols i Milà, va proclamar Carles com a rei de la Monarquia Hispànica.

D'altra banda, els aliats van fer aleshores un darrer esforç per tombar el domini militar borbònic a la Península Ibèrica. Com quatre anys abans, el juliol de 1710 un gran contingent aliat desembarcat a Barcelona emprengué la conquesta de l'interior peninsular. Les victòries d'Almenar i Saragossa van permetre la recuperació del regne d'Aragó i l'accès a Castella, que es coronà amb l'efímera entrada de Carles III a Madrid, el 28 de setembre. En aquesta ocasió, com hem avançat, alguns nobles, militars i eclesiàstics es van passar al bàndol de Carles. Tanmateix, el domini de Castella per part del conglomerat aliat va esdevenir impossible a causa de l'oposició de la gran majoria de la població. L'arribada de reforços borbònics de França, per Navarra, va capgirar definitivament el signe d'aquella empresa. Les tropes aliades, en retirada, dividides i desmoralitzades, van patir sengles revessos a les batalles de Brihuega i Villaviciosa (desembre de 1710). Els borbònics van ocupar de nou el regne d'Aragó. La guerra quedava reduïda, altra vegada, a Catalunya, on Felip V no havia perdut en cap moment la plaça militar de Lleida. L'ocupació borbònica de Girona (24 de gener de 1711) va obrir un nou front. Des d'aleshores, la vegueria de Girona va quedar en mans directes de l'exèrcit i l'administració de Lluís XIV.

Tanmateix, allò que modificà el rumb de la guerra es produí molt lluny de Catalunya. L'octubre de 1710, els *tories* (conservadors) van obtenir majoria al Parlament Britànic i van formar govern. Des del començament de la contesa, la intervenció britànica havia estat sustentada en governs de color *whig* (liberal). Van ser governs *whigs* els que van signar el tractat de l'Aliança de la Haia, els que van mobilitzar les forces militars i l'armada angleses en tots els fronts i els que es van comprometre amb Catalunya mitjançant el Pacte de Gènova. Tanmateix, a mesura que la guerra es prolongava, el conflicte esdevenia més i més impopular. En un país caracteritzat per un sistema de govern atípic, on el poder era en mans d'un parlament format per dues cambres, l'obtenció d'una nova majoria a la Cambra dels Comuns –representativa, però no democràtica– abocava a la formació d'un nou executiu. Així, el partit *tory* al govern inicià secretament noves converses de pau amb Lluís XIV, amb l'objectiu d'obtenir importants contrapartides comercials i estratègiques amb què justificar l'abandonament de la guerra. I a diferència del que s'havia esdevingut el 1700, els britànics van trobar ara una França receptiva, disposada a arribar a acords.

Un altre fet de caràcter internacional va acabar de capgirar la marxa de la guerra. El 17 d'abril de 1711 va morir Josep I, emperador d'Alemanya i germà primogènit de Carles. En no disposar de successió masculina, aquest n'esdevenia el lògic hereu. Al setembre, el rei dels catalans es va embarcar a Barcelona, acompanyat per un reduït nucli de cortesans de tots els seus estats, rumb a Gènova, i des d'allí es desplaçà a Frankfurt, on va ser coronat emperador el 22 de desembre. El Carles III hispànic esdevenia, doncs, també, Carles VI d'Alemanya.

La proclamació de Carles com a emperador donava nous arguments als *whigs* davant l'opinió pública anglesa i la resta d'estats aliats. Al capdavant, com hem explicat, Anglaterra s'havia implicat en la guerra per evitar una hegemonia abassegadora dels Borbons a Europa i al món. Ara, aquest Carles d'Alemanya i de la Monarquia Hispànica en recordava un altre que, dos segles enrere, havia mobilitzat amplis sectors contra el perill d'una "monarquia universal". Així les coses, les delegacions dels diversos estats implicats es van trobar als Països Baixos. El camí cap a la pau internacional estava obert.

D'aquesta manera, el juliol de 1712 Felip V renunciava als seus drets successoris a la corona francesa, tot garantint als estats aliats que en cap cas no es produiria una fusió de les dues corones borbòniques. I un mes després es decretava l'aturada de les hostilitats en els diversos fronts europeus. Caldria esperar gairebé un any per a la publicació de la Pau d'Utrecht (11 d'abril de 1713).

Com en altres desenllaços de conflictes bèl·lics multilaterals, la Pau d'Utrecht aplegava diversos tractats internacionals, d'interès desigual. Lluís XIV n'era l'aparent vencedor, ja que aconseguia consolidar el seu nèt al capdavant de la Monarquia Hispànica. Una anàlisi més acurada del resultat dels tractats, però, permet confirmar l'èxit britànic. Els anglesos van obtenir a Utrecht el dret de comerç directe amb Hispanoamèrica i, el que encara era més important, el monopoli del seu comerç d'esclaus, o *asiento de negros* –un dels elements clau, recordem-ho, en l'esclat de la guerra. A més, van consolidar el seu domini dels enclaus estratègics de Gibraltar i Menorca i de diverses possessions franceses a Nord-Amèrica. El domini abassegador dels mars per part d'Anglaterra es complementava amb l'equilibri de forces a Europa. Així, l'emperador, Carles VI, es va fer amb la majoria dels estats hispànics al continent –encapçalats per Flandes, Milà, Nàpols i Sardenya. I els holandesos van obtenir diversos enclaus estratègics en el Flandes hispànic, mentre el ducat de Savoia es feia amb Sicília i una part del Milanesat, i Portugal estenia els seus territoris colonials al Mar del Plata a expenses dels espanyols.

Per obtenir aquest resultat, les potències signants de la Pau d'Utrecht van haver de passar de puntetes sobre allò que a partir d'aleshores va ser conegut com "el cas dels catalans". L'article 13 del tractat entre Anglaterra i l'Espanya de Felip V va intentar resoldre aquest tema espinós en els termes següents: "Vist que la reina de la Gran Bretanya no cessa d'instar amb suma eficàcia perquè tots els habitants del Principat de Catalunya [...] conservin il·lesos i intactes els seus antics privilegis, el Rei Catòlic [Felip V], en la consideració a sa majestat britànica, concedeix i confirma en el present a

qualssevilla habitants de Catalunya [...] tots aquells privilegis que posseeixen els habitants de les dues Castelles, que de tots els pobles d'Espanya són els més amats del rei catòlic”.

El cinisme del llenguatge diplomàtic presentava com una concessió de drets allò que en realitat suposava la supressió de les llibertats i de les constitucions de Catalunya, que la reina Anna d'Anglaterra s'havia compromès a respectar i a fer respectar al Pacte de Gènova. Uns dies abans, el 19 de març, la reina Elisabet Cristina, que fins aleshores havia exercit de representant del seu espòs a Barcelona, s'havia embarcat, rumb a l'imperi. Amb ella van marxar una bona part de la noblesa cortesana i dels òrgans del govern reial, encapçalats pel seu secretari d'Estat i de Despatx Universal, Ramon de Vilana-Perles, marquès de Rialp.

En partir, Elisabet Cristina deixà com a lloctinent del Principat el mariscal Guido von Starhemberg. A ell correspongué una missió precisa i no gens fàcil: garantir la sortida ordenada de les tropes aliades de Catalunya –i lliurar el país a l'exèrcit de les Dues Corones borbòniques sense buits de poder.

Catalunya i la Pau d'Utrecht. La Junta General de Braços

Les institucions catalanes van tenir coneixement del contingut del tractat d'Utrecht a la fi d'abril de 1713, mitjançant cartes del seu ambaixador Francesc de Berardo i de Santjust, marquès de Montnegre. En aquells dies, la tensió havia pujat molts punts a Barcelona i en les zones encara no ocupades pels Borbons. El cronista Francesc de Castellví explica que, de nit, es podien sentir cançons crítiques com ara: «*Qui vol comprar senyories, a barato d'escombraries?*», «*Carlos i Isabel, precisats, a la fi nos han deixats*», o «*Inglesos han faltat, portuguesos han firmat, holandesos firmaran, i a la fi nos penjaram*».

El 27 de juny Starhemberg abandonà secretament Barcelona i s'instal·là a la vila propera de Sant Andreu del Palomar, des d'on dirigí l'evacuació de les tropes imperials. Aquella nit, però, per ordre del Consell de Cent, la companyia dels sabaters de la ciutat, comandada per Sebastià Dalmau, es féu càrrec de la defensa del castell de Montjuïc i de la custòdia de les Drassanes, on es guardaven les municions aliades. Aquest acte va evitar que els regiments imperials poguessin lliurar la ciutat a les tropes borbòniques, com finalment s'esdevingué amb Tarragona.

Prèviament, però, el 20 de juny, la Diputació del General havia convocat una Junta General de Braços, o Parlament de Catalunya, “per aconsellar-nos lo que podem i devem fer en negocis tan graves, que amb lo parer de tots confiam se prendrà resolució qual convinga a glòria de Déu Nostre Senyor i benefici públic”.

Com preveia la convocatòria, el Parlament de Catalunya es va reunir el 30 de juny a la Casa dels Diputats, o Palau de la Generalitat. El dilema que es plantejà des del primer moment a la Junta General de Braços era la rendició o la defensa a ultrança del país. Gràcies a Francesc de Castellví, conservem els discursos que es pronunciaren al Braç Militar. L'opció de la rendició partia d'una evidència incontestable: el fet que el Principat havia estat abandonat pels aliats a Utrecht, i la desigualtat enorme de forces entre

Catalunya i els exèrcits de les Dues Corones borbòniques. En aquestes circumstàncies, continuar la guerra esdevenia un acte temerari i inútil, que només provocaria mort i destrucció. Els partidaris de la defensa partien, però, d'una altra constatació no menys evident: la rendició, en aquelles condicions, havia de suposar la pèrdua definitiva de les constitucions i llibertats de Catalunya. Per contra, la defensa podia generar una nova correlació de forces, o esperar un canvi d'actitud per part d'algun dels antics estats aliats. En aquestes circumstàncies, potser fóra possible una negociació que garantís la pervivència de l'estat català. En aquestes circumstàncies, el 6 de juliol el Braç Reial, que representava les ciutats i viles, votà la defensa. Aquell mateix dia, el Braç Militar, que inicialment havia votat la rendició, es reuní de nou i revocà el seu vot, tot adherint-se al braç popular. La votació es realitzava per braços o estaments, cada un dels quals tenia un sol vot. Com que el Braç Eclesiàstic havia decidit ja d'entrada no entrar en la votació, l'opció de la defensa va ser aprovada per unanimitat. Tanmateix, aquest resultat no reflectia la realitat, que era molt més dividida. Tres dies més tard, el 9 de juliol, els diputats feien pública la crida a la defensa del país “per la conservació de les llibertats, privilegis i prerrogatives dels catalans, que nostres antecessors a costa de sa sang gloriosament alcançaren i nosaltres devem així mateix mantenir”.

La decisió que prengué aleshores la Junta General de Braços pot semblar excessivament optimista, ingènua o apassionada a qualsevol observador que conegui el desenllaç d'aquella conjuntura. Però formava part d'un càlcul polític no absent de lògica. Com a mostra, un botó. A la mort de la reina Anna d'Anglaterra, l'1 d'agost de 1714, el poder britànic va passar a mans del Consell de Regència, de majoria *whig*. L'ambaixador català a la Haia, Felip Ferran i Sacirera, comte Ferran, s'entrevistà en aquesta ciutat amb el nou rei electe de la Gran Bretanya, Jordi I de Hannover, el qual li assegurà que, en ser coronat a Londres, ajudaria els catalans si Barcelona encara resistia. Tanmateix, l'entrevista es produí el 18 de setembre de 1714. El cap i casal havia caigut una setmana abans, però cap dels dos interlocutors no n'havia estat informat encara.

L'organització de la defensa

La Junta General de Braços va aprovar també la creació d'una Junta Trenta-sisena, formada per dotze membres de cada estament, per tal que es fes càrrec del govern del país en col·laboració amb els diputats del General. Les qüestions estratègiques, però, van ser sempre consultades a la Conferència dels Tres Comuns, que és la que dictà les grans línies d'acció. El govern del país, en aquell moment tràgic, s'estructurà, doncs, de manera republicana i col·legiada.

La Junta nomenà general-comandant de la plaça Antoni de Villarroel, atinent a les seves aptituds militars i també al fet de ser nascut a Barcelona, una qualitat que el general sempre vindicà. Villarroel, però, acceptà el càrrec de manera provisional, tot esperant el nomenament de Carles III, que molt probablement va rebre l'octubre de 1713, en retornar a la ciutat el notari Joan Francesc Verneda. Aquest era cunyat de Ramon de Vilana-Perles, secretari d'Estat a Viena, i es reincorporà aleshores a

Barcelona en qualitat d'agent secret imperial. Les qüestions de la defensa es van posar en mans d'una Junta Secreta, formada per representants dels Tres Comuns, pel general-comandant i per l'agent secret imperial. Cal recordar que el conseller en cap de Barcelona era alhora coronel de la milícia urbana, que per aquest motiu rebia el nom de Coronela.

D'altra banda, la Junta Trenta-sisena va posar en avís dels acords presos a la Junta General als dos comandaments militars que governaven places en condicions de resistir: el general Josep Moragues, a Castellciutat, i el coronel Manuel Desvalls, a Cardona. Moragues acabà capitulant el setembre de 1713, mentre que Desvalls mantingué la plaça fins al 18 de setembre de 1714, una setmana després de la caiguda de Barcelona. Cardona jugà un paper clau tot al llarg dels catorze mesos de setge, tot garantint als patriotes un punt segur per darrere de les línies que assetjaven Barcelona. Des d'aquesta fortalesa, els fusellers de muntanya, comandats per Antoni Desvalls, marquès del Poal, van poder hostigar contínuament les tropes borbòniques, donar suport a les viles sublevades i, en ocasions, trencar el setge terrestre del cap i casal.

La Junta també es posà en contacte amb el virrei de Mallorca, Joan Antoni de Rubí i de Boixadors, marquès de Rubí. Mallorca esdevingué des d'aleshores un punt estratègic de primeríssima importància per a la Barcelona assetjada. Les naus mallorquines i catalanes van trencar sovint el bloqueig naval, i, mentre van poder, van garantir l'arribada a la capital de Catalunya de proveïments, municions, armes, correspondència, ambaixades, etc. Sense l'acció constant de Mallorca i de Cardona –una illa dins del mar, i l'altra, terra endins– Barcelona no hauria pogut resistir catorze mesos.

Finalment, la Junta també es posà en contacte amb els ambaixadors catalans que es trobaven a les capitals dels antics estats aliats: Francesc Berardo i de Sant Just, marquès de Montnegre, com hem vist ambaixador a Viena; Pau Ignasi de Dalmases i Ros, a Londres; i Felip Ferran i Sacirera, comte Ferran, que, com ja hem assenyalat, es trobava a la Haia. Al llarg del setge, tots tres van rebre l'ordre de proposar la creació d'una "República lliure" de Catalunya, que inclouria també les illes de Mallorca i Eivissa, aleshores fidels al govern de Barcelona.

Aquest organigrama de govern es mantingué essencialment inalterable tot al llarg del setge.

El setge de Barcelona i els combats i la repressió al rerepaís

Les tropes borbòniques comandades pel duc de Pòpoli van tancar el setge de Barcelona el 25 de juliol de 1713. Quatre dies després, el cap de l'exèrcit de les Dues Corones comminà la ciutat a la rendició, tot advertint "que, si en todo el día de hoy, 29 de julio 1713, no abren las puertas a las armas del rey nuestro señor, dándole la debida obediencia, no sólo no les valdrá a sus naturales el indulto que la gran benignidad de su majestad les tiene concedido, sino que, tratándoles como a pertinaces rebeldes, experimentarán todo el rigor militar". La resposta de la ciutat no es va fer esperar: "Que les portes i plaça de la ciutat de Barcelona se han tancat i defensat dels enemics que la

intenten i han intentat invadir. [...] Que les injúries, amenaces i desusat estil alientan i no amedrenten los cors de vassalls que conserven lo reiterat jurament de fidelitat.”

Les tropes de Pòpuli, inicialment uns 30.000 homes, es van establir tot al llarg del Pla de Barcelona, a prou distància per evitar l'acció de l'artilleria de la ciutat, mentre s'organitzava el bloqueig naval.

Des del primer moment els comandaments borbònics van tenir un especial interès a evitar que els gestos de Barcelona i de Cardona tinguessin imitadors. Així, als quatre-cents voluntaris detinguts després de la batalla de Torredembarra (16 de juliol de 1713) se'ls va aplicar el *diezmo de borca* (van ser penjats a la forca un de cada deu, de manera aleatòria); i als supervivents se'ls va enviar a galeres. A l'agost, les viles de Premià i Vilassar, al Maresme, van plantar cara a les tropes borbòniques, i finalment van ser saquejades i incendiades. La ciutat de Manresa, que havia optat per adherir-se a l'acord de la Junta General de Braços i crear una Coronela, també va ser saquejada i incendiada per ordre del duc de Pòpoli: “que se dé un castigo exemplar a la ciudad de Manresa por ser indispensable extinguir al principio este fuego con un castigo exemplar, pues dexándolo correr se hubiera extendido en casi todo el Principado.” L'incendi de Manresa, esdevingut el 13 d'agost, va cremar 522 edificis.

En sentit contrari, els defensors de Barcelona van intentar alçar el país mitjançant una expedició presidida pel diputat militar, que comptà amb la presència del general Rafael Nebot i altres oficials. Però l'expedició, que s'inicià el 9 d'agost, es clougé el 5 d'octubre amb un autèntic fracàs.

A començament d'octubre de 1713, era ja ben evident, doncs, que l'actuació militar quedava reclosa a l'entorn de Barcelona i a la Catalunya Central, on continuaven actuant els fusellers de muntanya coordinats des de Cardona. L'execució sumària del comandament dels fusellers de muntanya, i heroi popular, Francesc Macià, Bac de Roda, a Vic, el 2 de novembre de 1713, per ordre del general borbònic Feliciano Bracamonte, va poder tenir a la comarca d'Osona un efecte desmobilitzador similar al que havia tingut al Bages la crema de la seva capital.

Amb un front estabilitzat, la desproporció entre els dos bàndols, evident des del primer moment, no va parar de créixer. A la fi del setge, l'exèrcit de les Dues Corones borbòniques disposava a Catalunya d'uns cent mil homes, la majoria veterans, la meitat dels quals centrats en el setge de la capital, mentre la resta es repartien pel país. Els defensors de Barcelona comptaven aleshores amb una guarnició d'uns dos mil militars professionals, als quals calia afegir els efectius de la Coronela, uns quatre mil civils armats, i, fora de la capital, la guarnició de Cardona i els fusellers de muntanya, que puntualment podien arribar a aplegar uns pocs milers d'homes.

Tanmateix, les comarques de la Catalunya central i del Camp de Tarragona es van alçar de nou durant l'hivern de 1714 com a conseqüència de la imposició de la nova fiscalitat borbònica, coneguda com les quinzenades. L'alçament es va iniciar a Sant Martí Sarroca, el 4 de gener. Tot seguit, d'altres viles i llocs van seguir el seu exemple. La resposta de les tropes borbòniques va ser d'una crueltat extrema. Es van reproduir

de nou els “diezmos de horca”, el penjament d’empresonats i les actuacions “sin estrépito de justicia” (és a dir, sense processos ni papers), i, en total, una vintena de localitats van ser saquejades i cremades. També els fusellers de muntanya van respondre a voltes amb actuacions contundents. A començament d’abril, la revolta havia estat anorreada a sang i foc, i molts dels seus supervivents s’havien afegit als cossos de fusellers coordinats des de Cardona.

Mentrestant, al camp de Barcelona, l’estratègia dels assetjants va consistir a obrir trinxeres en ziga-zaga que permetessin la construcció de línies paral·leles cada cop més pròximes a les muralles de la ciutat. Tanmateix, el 2 d’abril de 1714 els ocupants van instal·lar una bateria d’artilleria al Clot, des d’on van iniciar els bombardeigs de l’interior de la ciutat. El cop més poderós es produí, però, a partir del 22 de maig, quan l’exèrcit de les Dues Corones va iniciar els bombardeigs sistemàtics des del convent caputxí de Mont Calvari. La potència de foc era tan forta que la majoria de barcelonins es van haver de desplaçar a la línia de mar o a la falda de Montjuïc. Estudis recents assenyalen que, al llarg del setge, la ciutat va rebre l’impacte de cent mil bombes.

El setge va fer un tomb decisiu el 6 de juliol, amb l’arribada del duc de Berwick i, amb ell, d’un nombrós contingent de tropes franceses d’elit. Berwick centrà l’acció de l’artilleria en el pany de muralla que enllaçava els baluards de Jonqueres, Sant Pere i Nou, a l’extrem nord de la ciutat. L’efecte combinat de les bombes i de l’actuació de les mines hi va obrir ben aviat set bretxes de grans dimensions. Al mateix temps, l’actuació dels sapadors va permetre obrir una nova línia paral·lela de trinxeres, molt propera ja a les muralles. Conscients d’aquesta situació, els defensors van construir una segona línia de defensa, a l’interior de la ciutat, coneguda com a travessera o “cortadura”.

Des de començament d’agost, el reforç del setge marítim va fer pràcticament inviables els moviments navals que entraven o sortien del port. Sense contacte amb Mallorca, els proveïments van començar a mancar a la ciutat i la fam va esdevenir endèmica.

Així les coses, els defensors de Barcelona encara van poder aturar l’assalt a gran escala dels dies 12 al 14 d’agost, però amb un nombre molt elevat de baixes. La sort de la ciutat semblava ja decidida.

Ja el 6 de setembre, la impossibilitat de garantir la defensa de Barcelona, i la decisió sostinguda pels Comuns –contra el parer del mateix Rafael Casanova– de mantenir la resistència, van forçar el general Villarroel a presentar la dimissió. Segons l’informe d’un espia borbònic, la decisió de Villarroel va ser conseqüència d’una ordre imperial –tramesa pel canal de Joan Francesc Verneda– en què se’l comminava que «*capitulasse en la mejor forma [...] y que sobretudo condujese tropas y oficiales a Génova*», una opció que aleshores era ja del tot inviable. Castellví posa en boca de Villarroel «*que él daba cumplimiento a las órdenes que podría haber recibido de su majestad cesárea católica*». Per la seva banda, Verneda afirma en les seves memòries que Villarroel li va confessar: «*Deseo poder partir luego para conseguir con la posible brevedad lograr el pasar a informar a su majestad de todo*». Com ja hem assenyalat, Villarroel va actuar en tot moment com a oficial de l’exèrcit reial. En aquell context, el Consell de Cent va posar el govern militar de Barcelona sota

el comandament compartit dels generals Joan Baptista Basset i Ramos (artilleria), Josep Bellver (cavalleria) i Francesc Sans de Miquel i Monrodon (infanteria) –i aquest triumvirat, sota la inspiració de la Mare de Déu de la Mercè, que era tant com dir del govern de la ciutat.

Fos com fos, la immediatesa de l'assalt borbònic, l'Onze de Setembre, impedí la marxa de Villarroel, que es féu càrrec del comandament de la defensa, juntament amb el conseller en cap.

L'Onze de Setembre

L'11 de setembre, a quarts de cinc de la matinada, Berwick va ordenar l'assalt de la plaça. Uns vint mil homes, molt majoritàriament francesos, van penetrar per les set bretxes obertes a la muralla entre el baluard de Jonqueres i el baluard Nou. En molt poques hores, els borbònics van aconseguir ocupar quatre baluards i la travessera, fer-se forts al convent de Santa Clara i establir una línia defensiva a l'alçada del Pla d'en Llull i dels convents de Sant Agustí i de Sant Pere de les Puel·les. La contraofensiva catalana va aplegar totes les últimes forces de la resistència. Al Pla d'en Llull va ser liderada pel general Villarroel, mentre al baluard de Sant Pere ho era pel conseller en cap, Rafael Casanova, el protector del Braç Militar, comte de Plasencia, i altres il·lustres membres del govern. Casanova enarborava la bandera de Santa Eulàlia, màxima expressió de la llibertat de Barcelona, cosa que mobilitzà darrere seu milers de defensors. Aquest darrer esforç va permetre recuperar el baluard. Tanmateix, Villarroel i Casanova van caure ferits.

El furor per la defensa de la ciutat va dur les dones i els nens a construir, en només mitja hora, una nova línia de defensa al Pla de Palau. Sembla que aquest fet decidí Berwick a acceptar la capitulació. Així ho explicà l'exiliat català a Viena Francesc de Santacruz en el plànol *Barcelona Magna Parens*, publicat pel Consell d'Espanya el 1718: “Plaça de Palacio guarnecida y fortificada por seis cañones y trincheras construidas por las mujeres y niños el mismo día del asalto general, que sin reserva de edad ni sexo concurrieron al trabajo para impedir el avance, cortando con trincheras las calles para hacer con ellas más disputable el terreno, executándose con media hora de tiempo, después de haber ocupado el enemigo las cortaduras, brechas y cuatro baluartes”.

La resistència dels barcelonins i les barcelonines l'Onze de Setembre no era, com han afirmat alguns, producte de la desesperació i del fanatisme. Ben al contrari, obeïa a una interpretació literal de les lleis de la guerra. D'acord amb aquestes, el setge d'una plaça només podia tenir dos desenllaços: l'ocupació militar o la capitulació. En el primer cas, la ciutat i tots els seus habitants tenien l'estatus de territori vençut, i restaven sotmesos a la voluntat dels vencedors, cosa que havia de suposar el saqueig sistemàtic i l'abús sobre tota la població civil. Per contra, la capitulació, obtinguda mitjançant la resistència, implicava un pacte entre vencedors i vençuts, pel qual aquests havien d'obtenir, si més no, la garantia plena de la vida, la llibertat i la propietat. Aquest és el

motiu pel qual milers de defensors de la ciutat van mantenir les seves posicions, tot immolant la vida en benefici del bé comú.

En tot cas, amb la situació enquistada, la presència de trinxeres a la majoria de carrers, i amb un greu perill per a assetjadors i assetjats, a les tres de la tarda de l'Onze de Setembre s'iniciaren les negociacions per establir una capitulació. Les negociacions van continuar l'endemà. Aleshores, el mercader Marià Duran i el noble Jacint Oliver, en nom de la ciutat, i el coronel Juan Francisco Ferrer, recentment reincorporat des de Viena, en nom de la guarnició professional, van arrencar de Berwick el compromís no signat de garantir la vida, les propietats i la llibertat de tots els civils. Pel que fa a la guarnició, Berwick es comprometé tan sols a tractar els comandaments "a discreció, conforme a las costumbres de la guerra en semejantes casos".

Així les coses, el dia 12 al vespre les tropes borbòniques van ocupar Montjuïc. L'endemà al matí, el sergent major de la Coronela, Fèlix Monjo (que substituïa el conseller en cap i coronel Rafael Casanova, hospitalitzat i ferit), va lliurar les claus de la ciutat al marquès de Guerchy, i les tropes franceses van entrar ordenadament a Barcelona. L'última consigna que va córrer entre els barcelonins va ser la d'actuar amb normalitat, com si no hagués passat res. Fins i tot alguns, a la tarda, van fer veure que obrien els seus negocis —absolutament buits de mercaderies, quan no mig enderrocats. Era el darrer acte d'orgull i d'heroisme d'un poble esgotat i vençut.

El 13 de setembre, en cloure's el setge, els efectes dels bombardeigs eren molt evidents. Segons dades aportades per l'historiador Albert Garcia Espuche, en aquells moments hi havia 370 cases totalment enderrocades, unes sis-centes inhabitables, tres-centes més molt afectades i alguns centenars que havien patit danys de consideració. Tot plegat, en una ciutat que tot just superava les cinc mil cases.

Les conseqüències humanes del setge no havien estat menors, si bé difícilment podrem precisar-les amb exactitud. Segons els còmputos del general Antoni de Vllarroel, comandant militar de Barcelona, al llarg del setge, inclosa la darrera defensa de l'11 de setembre del 1714, van morir 4.200 defensors, i altres 6.431 van resultar ferits.

La major part dels morts i ferits durant el setge van ser combatents, militars o civils de la Coronela. Però també es produí un nombre indeterminat de baixes entre les dones, els nens i la gent gran, en especial com a conseqüència dels bombardeigs. Diverses cròniques situen per damunt dels cinc-cents els decessos produïts en la població civil com a conseqüència dels projectils de l'artilleria i dels incendis que causà.

El 15 de setembre, però, l'intendent José Patiño i el secretari de Berwick, Salvador Prats i Matas, acompanyats d'altres funcionaris botiflers, es van fer càrrec de la dissolució del Consell de Cent, de la Diputació del General i del Braç Militar, les tres institucions que componien la Conferència dels Tres Comuns i que havien liderat la resistència. La cerimònia es va repetir en cada una de les seus d'aquestes institucions, i va ser pràcticament idèntica: se'ls comunicà la supressió de les respectives institucions, l'assumpció per part de l'administració reial de les seves competències i rendes, i es comminà els seus membres a lliurar els seus uniformes i altres expressions de representació.

En els dies següents s'organitzà la repressió, que afectà pràcticament tots els col·lectius que havien participat en la defensa. L'exili mobilitzà entre 25.000 i 30.000 persones, que es desplaçaren a terres de Carles III a Itàlia, Àustria, Flandes i Hongria.

El cronista Francesc de Castellví, exiliat a Viena el 1726, advertí que allò suposava la “fi de la nació catalana”. Des d'un plantejament més simple o intuïtiu, el frare caputxí Manuel Soler escrigué al seu dietari: “lo estrago és tan gran que d'aquí tres-cents anys se'n recordarà”. Efectivament, la desfeta de 1714 ha estat associada des d'aleshores amb la nostàlgia, i la vindicació, de les llibertats perdudes, que els catalans mai no hem renunciat a recuperar.

Bibliografia bàsica:

Joaquim ALBAREDA, *Catalunya en un conflicte europeu. Felip V i la pèrdua de les llibertats catalanes (1700-1714)*, Barcelona, ed. 62 – Generalitat de Catalunya, 2001.

Joaquim ALBAREDA, *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*, Barcelona, Crítica, 2010.

Santiago ALBERTÍ, *L'Onze de Setembre*, Barcelona, Albertí ed., 2013 (1^a ed.: 1964).

Agustí ALCOBERRO, *L'exili austriacista (1713-1747)*, Barcelona, Fundació Noguera, 2002, 2 vols.

Agustí ALCOBERRO (dir.), *Catalunya durant la Guerra de Successió*, Barcelona, Ara Llibres, 2013, 3 vols. (1^a ed.: 2006).

Agustí ALCOBERRO, *La “Nova Barcelona” del Danubi (1735-1738). La ciutat dels exiliats de la Guerra de Successió*, Barcelona, Rafael Dalmau ed., 2011.

Agustí ALCOBERRO, *Barcelona, 1714. Els gravats de la Guerra de Successió*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona - Efadós, 2013.

Agustí ALCOBERRO – Mireia CAMPABADAL (eds.), *Cròniques del setge de Barcelona de 1713-1714*, Barcelona, ed. Barcino, 2014.

Pere ANGUERA, *L'Onze de Setembre. Història de la Diada (1886-1938)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat – Centre d'Història Contemporània de Catalunya, 2008.

Mireia CAMPABADAL (ed.), *Diario del sitio y defensa de Barcelona (1713-1714). Estudi introductor d'A. Alcoberro i X. Camprubí*, València, ed. Tres i Quatre, 2008.

Francesc de CASTELLVÍ, *Narraciones históricas*, Ed. de J.M. Mundet y J.M. Alsina. Madrid, Fundación Elías de Tejada y Erasmo Pèrcopo, 1997-2002, 4 vols.

Antonio ESPINO, *Pàtria i llibertat, la Guerra de Successió a Catalunya 1704 – 1714*, Catarroja – Barcelona, Afers, 2013.

Albert GARCIA ESPUCHE, *La ciutat del Born. Economia i vida quotidiana a Barcelona (segles XIV a XVIII)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009.

Albert GARCIA ESPUCHE, *Una societat assetjada. Barcelona 1713-1714*, Barcelona, ed. Empúries, 2014.

F. Xavier HERNÁNDEZ – Francesc RIART, *Els exèrcits de Catalunya (1713-1714). Uniformes, equipaments, organització*, Barcelona, Rafael Dalmau ed., 2007.

Ernest LLUCH, *L'alternativa catalana (1700-1714-1740). Ramon de Vilana Perlas i Juan Amor de Soria: teoria i acció austriacistes*, Vic, Eumo ed., 2001.

Antoni MUÑOZ – Josep CATÀ, *25 presos polítics del 1714*, Barcelona, Rafael Dalmau ed., 2011.

Carme PÉREZ APARICIO, *Canvi dinàstic i Guerra de Successió. La fi del Regne de València*, València, ed. Tres i Quatre, 2008, 2 vols.

Enric PUJOL (coord.), *300 Onzes de Setembre*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya – EADOP, 2014.

Francesc SERRA, *Cardona, la resistència a l'interior, 1705-1714*, Barcelona, Rafael Dalmau ed., 2014.

Josep M. TORRAS I RIBÉ, *La Guerra de Successió i els setges de Barcelona (1697-1714)*, Barcelona, Rafael Dalmau ed., 1999.

Josep M. TORRAS I RIBÉ, *Felip V contra Catalunya. Testimonis d'una repressió sistemàtica (1713-1715)*, Barcelona, Rafael Dalmau ed., 2005.

LA IGLESIA CATÓLICA CUBANA Y EL ESTADO EN 1959 SEGÚN LA CIRCULAR *VIDA NUEVA*

EMŐKE HORVÁTH

Universidad de Miskolc

Resumen: El estudio analiza las relaciones entre la iglesia católica cubana y el estado inmediatamente después de la victoria de la revolución cubana en 1959. La lucha de Fidel Castro y del Ejército Rebelde fue apoyado por sacerdotes y fieles católicos también. A principios de enero una carta pastoral, con el título *Vida Nueva*, fue emitida por Mons. Enrique Pérez Serantes, el primado de Cuba. Esta carta es una fuente principal para investigar la interpretación de la nueva situación política por parte de la iglesia. A través del análisis de la carta pastoral podemos entender la actitud de la iglesia y de los fieles hacia la revolución, y su líder, Fidel Castro. Poco después de la victoria de la revolución, a pesar de las promesas iniciales, el estado se opuso a la iglesia. Había comenzado el debilitamiento de las instituciones eclesiales y en otras áreas la eliminación de ellas.

Palabras clave: iglesia católica cubana, Enrique Pérez Serantes, primado cubano, revolución cubana, *Vida Nueva*

Abstract: The paper analyzes the relationship between the Cuban government and the Catholic Church after the victory of the Cuban Revolution in 1959. The struggle of Fidel Castro and his fellow rebels against the Batista dictatorship was supported by a significant number of priests and catholic faithfuls. Three days after the victory of the *Ejército Rebelde*, a pastoral letter with the title of *Vida Nueva* (New Life) was issued by Mons. Enrique Pérez Serantes, the primate of Cuba. This letter is a main source for the interpretation of the Church and State relations at the beginning of the political changes. The analysis of the letter helps to understand the attitude of the Catholic Church toward the new political system and its leader, Fidel Castro. After the victory of the revolution, despite the earlier promises, the new Cuban State vigorously opposed the Catholic Church. The new government began to weaken its institutional system, and aspired to the elimination of these institutions in some fields.

Key words: Cuban Catholic Church, Enrique Pérez Serantes, Cuban revolution, *Vida Nueva*, Church and State relations

La Iglesia Católica cubana y el Estado en 1959 según la circular *Vida Nueva*

El primero de enero de 1959 Fidel Castro y sus compañeros de lucha entraron a la Plaza Principal de Santiago de Cuba, al Parque Céspedes, y dos días después, el arzobispo de la ciudad, el primado de Cuba, Enrique Pérez Serantes publicó su carta pastoral titulada *Vida Nueva*¹ con el objeto de ser leído en todas las iglesias de la diócesis.



Fidel Castro y el Ejército Rebelde en la Plaza Principal de Santiago de Cuba, enero de 1959
http://www.cubadebate.cu/opinion/2014/01/01/fidel-castro-el-1-de-enero-de-1959-esta-vez-si-que-es-la-revolucion/#.U_4G_KPQ_IU, fecha de consulta: 7 de agosto de 2014

Este escrito puede ser considerado como una fuente de gran valor histórico, porque mediante su ayuda podemos obtener una perspectiva de qué opinión tenía –la posteriormente tan atacada– Iglesia Católica sobre los cambios en el momento de la victoria de la revolución; y cómo era considerado, por parte de la Iglesia, Fidel Castro, el dirigente de los que luchaban en contra de la dictadura Batista. Aunque la circular solamente tenía vigor en una sola diócesis, se la puede considerar como un tratado general, formador de opinión para la comunidad católica de todo el país, ya que surgió de la pluma del primado cubano, del líder de la jerarquía católica, por lo que para los demás obispos sirvió como una manifestación orientadora. Lo expresado por el arzobispo tampoco era desconocido para los habitantes no creyentes de Santiago de Cuba, porque quien estuvo presente en el Parque Céspedes, prácticamente pudo escuchar un discurso sobre el contenido de la circular, que dio como último orador del evento, Pérez Serantes, invitado por Castro.²

¹ “Vida Nueva”, in: *La Voz de la Iglesia en Cuba: 100 Documentos Episcopales*, Editado por la Conferencia de Obispos Católicos de Cuba. México, 1995, 22-25.

² Augusto MONTENEGRO GONZÁLEZ, “Historia e historiografía de la Iglesia en Cuba (1959-1976)”, in: *AHIg* 18, 2009, 261-293, 263.

La Iglesia Católica antes de la revolución

En relación a la interpretación de la situación de la Iglesia Católica cubana previa a la revolución, se formularon varios puntos de vista por parte de los investigadores, pero las opiniones de los autores fueron bastante influidas por sus orientaciones políticas, por sus relaciones con la iglesia, y eventualmente por afectaciones personales. Los estudios relativos concuerdan en que la Iglesia Católica cubana de los años 50 dentro de los países latinoamericanos puede registrarse entre las iglesias débiles. Aunque en la consideración del nivel de debilidad se presentan diferencias. Margaret Crahan considera la debilidad más en el sistema institucional de la iglesia que en su integración a la cultura.³ John C. Super fue quien negó más firmemente las visiones que expresaban la debilidad de la Iglesia Católica cubana. Super no encontró que la iglesia cubana fuese ni más débil ni más conservadora que en general las iglesias católicas latinoamericanas de los años 50, pero no pudo ofrecer un análisis más profundo a parte de esta conclusión.⁴

Durante la dictadura Batista los dos estudios estadísticos realizados por la *Agrupación Católica Universitaria*, en 1954 y en 1957, principalmente entre la población rural sobre su catolicismo, resultaron ser una fuente sorprendente y revelaron bastante bien las diferencias visibles entre los grupos sociales urbanos y rurales. Según los datos de 1954, de todos los encuestados el 72,5% declaró ser católico.⁵ Si seguimos detallando más este porcentaje, podemos observar que la clase media y la burguesía declaraba en un 88% y en un 100% respectivamente ser católica, y en cambio, las clases más bajas en su totalidad solo en un 74,5%.⁶ El 91% de los niños fue bautizado, pero ya sólo el 50% hizo la primera comunión.⁷ Un resultado igualmente inesperado ofreció tres años más tarde el estudio realizado entre los campesinos que formaban el 60% de la población. Aunque el 96,5% de los encuestados afirmó creer en Dios, sólo el 52,1% declaró ser católico y el 41,41% consideraba no pertenecer a ninguna religión. El 88,84% de los que se consideraban católicos nunca había asistido a una misa, solo el 4,25% estuvo tres o más veces al año en un templo. El 53,51% de los encuestados nunca había visto al

³ Margaret E. CRAHAN, "Salvation through Christ or Marx: Religion in Revolutionary Cuba", in: *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, Vol. 21, No.1, Special Issue: The Church and Politics in Latin America, Feb. 1979, 156-184, 159.

⁴ John C. SUPER, "Interpretations of Church and State in Cuba, 1959-1961", in: *The Catholic Historical Review*, Vol. 89, Num. 3, July 2003, 511-529.

⁵ John M. KIRK, "La Iglesia en Cuba: ¿Emergiendo desde las catacumbas?", in: *Nueva Antropología*, Vol. IX, No. 31, México, 1986, 23-48, 25.

⁶ Ramón TORREIRA CRESPO, "La iglesia católica en la primera oleada migratoria cubana" in: *Colección Foro*, La Habana, 2005.

⁷ Mateo JOVER MARIMÓN, "The Church", in: *Revolutionary Change in Cuba*, Ed. Carmelo MESA-LAGO, Pittsburgh, 1974, 400.

párroco de su comunidad.⁸ Durante el análisis de los matrimonios según la encuesta, en el 16% de los casos podemos hablar de bendiciones nupciales eclesiales, el 48,5% en cambio mantiene una relación de convivencia en vez de matrimonial y el resto solo contrae un matrimonio civil.

Los datos revelan la insostenibilidad en el número de sacerdotes y dentro de esto su distribución estructural. El número de clérigos desde la época colonial resultó ser una cuestión neurálgica, no solo en el caso de Cuba, sino prácticamente en toda América Latina. La situación empeoró tras lograr la independencia, cuando una parte del clero abandonó el territorio y los nombramientos eclesiales fueron dificultados por España con la exigencia de mantener el *ius patronatus*; de esta manera, en muchos casos los cargos del alto clero permanecieron sin ser ocupados. Una parte de los seminarios fue cerrada con lo que la provisión de personal también quedó en peligro, por lo que la Santa Sede trató de reclutar sacerdotes del extranjero, principalmente de Europa, para labores misioneras a América Latina.⁹ En el caso del clero cubano también se puede presenciar que su conformación se inclina a favor de los europeos, su mayoría proveniente de España, tal como el primado mismo.¹⁰ En abril de 1958 en el *Diario de la Marina*, Pérez Santos habló también sobre la cuestión del número del personal del clero cubano.¹¹ En su opinión el número reducido de curas en su diócesis llegó a niveles descendentes alarmantes, faltan tantos curas que la atención a los enfermos enfrenta severas dificultades también, los habitantes de la provincia tienen que vivir prácticamente sin poder participar en eventos religiosos. A pesar de que el arzobispo mismo hizo tanto para que esto no fuera así. En 1929 fundó un seminario menor en Camagüey, y ha sido el motor de su funcionamiento para poder atraer la mayor cantidad de jóvenes a la vocación sacerdotal, pero tampoco trajo un cambio radical esta iniciativa. Años más tarde, tuvo que ser cerrada esta institución a falta de candidatos dedicados.¹² En 1955 solo 661 sacerdotes prestaron servicio en el país (de estos solamente 125 de origen cubano), 329 monjes y 1872 monjas (556 cubanas) formaron parte de la vida religiosa.¹³ O sea, había un cura para cada 8800 personas, esta proporción en cinco años empeoró a 9400 personas.¹⁴ Enrique Dussel comparó los datos de 1954 de tres grandes ciudades latinoamericanas, La Habana, São Paulo y

⁸ Margaret E. CRAHAN, "Cuba: Religion and Revolutionary Institutionalization", in: *Journal of Latin American Studies*, Vol. 17, No. 2, Nov. 1985, 319-340, 321.

⁹ Emőke HORVÁTH, "A Rio de Janeiro-i Püspöki Konferencia (1955) és a Latin-Amerikai Általános Zsinat (1899) párhuzamai a Szentszék Latin-Amerika politikájának tükrében", in: *Acta Scientiarum Socialium* 36, Kaposvár, 2012, 45-52.

¹⁰ Enrique Pérez Serantes (1883-1968) de la Galicia española, nació en la población llamada Tuy, realizó sus estudios básicos en la provincia de Orense, luego llegó a Cuba en 1901.

¹¹ *Diario de la Marina*, 28 de abril de 1958, 8A.

¹² Mons. Ramón SUÁREZ POLCARI, "Los dos grandes Arzobispos de Santiago de Cuba", in: *Palabra Nueva*, 11-14, 13.

¹³ John C. SUPER, op. cit., 513.

¹⁴ Jover MARIMÓN, op. cit., 402.

Buenos Aires, según el número de habitantes, de parroquias y el número de habitantes por parroquias. De los datos obtenidos, resulta que en el caso de La Habana correspondían casi tres veces más habitantes, 61.535 personas, a cada parroquia, en cambio, en Buenos Aires 28.900, en São Paulo 22.692 personas era lo normal, o sea, la falta de sacerdotes se hizo ampliamente más notoria en La Habana.¹⁵ Esta proporción es más notoria aún si consideramos el hecho de que durante todo el siglo XX el 85% de todo el clero cubano se concentró en La Habana.¹⁶

Según los datos, podemos constatar que la iglesia católica parece menos integrada socialmente en Cuba, manifestando a su vez en forma plástica la diferencia que se presencia en las preferencias religiosas de los habitantes de las ciudades y de las provincias, ya que según las encuestas, podemos considerar que el credo católico pudo obtener suelo firme entre la población citadina, principalmente blanca, de las clases altas y medias. A pesar de todo esto, la sustancia de la *cubanidad* en tiempos anteriores a la revolución se fundió clara e irrevocablemente con la fe católica, principalmente con su práctica reflejada mediante la religiosidad popular.¹⁷ La devoción y fiestas al culto de María, la Virgen de la Caridad del Cobre estuvieron imborrablemente presentes en la sociedad, en la actualidad el santuario de la Patrona del país sigue siendo centro importante de peregrinación en Cuba.

El primado cubano

El arzobispo de Santiago de Cuba, el primado cubano, Enrique Pérez Serantes llegó a La Habana extraordinariamente joven, sólo con dieciocho años, para evitar el reclutamiento al servicio militar obligatorio, lo que fue ampliado también a las personas pertenecientes al clero por el Partido Liberal, que llegó al poder en España en marzo de 1901. Terminó este año sus estudios en el Seminario Conciliar de Orense, pero por el decreto anteriormente mencionado no pudo continuar sus estudios en España, tuvo que emigrar. La elección de la familia por La Habana se debió a que Manolo Hierro, uno de los familiares de la madre de Pérez Serantes vivió en esta ciudad.¹⁸ En la capital cubana fue durante tres años miembro trabajador de aquella comunidad jesuita en la

¹⁵ Enrique DUSSEL, *A History of the Church in Latin America. Colonialism to Liberation (1492-1979)*. Grand Rapids, 1981, 119. En 1954 en La Habana para un millón de habitantes hubo 16 parroquias, así a cada parroquia le correspondían 61.535 fieles. Para 3.497.000 habitantes de Buenos Aires hubo 121 parroquias, así a cada parroquia le correspondían 28.900 fieles. En el caso de São Paulo los 3.100.000 habitantes tenían 115 parroquias, a cada parroquia le correspondían 22.692 fieles.

¹⁶ Margaret E. CRAHAN, 1985, op. cit., 321.

¹⁷ Margaret E. CRAHAN, "Civil Society and Religion in Cuba: Past, Present and Future", in: *Changes in Cuban Society since the Nineties*. Edited by Joseph S. Tulchin – Lilian Bobea – Mayra P. Espina Prieto – Rafael Hernández with Elizabeth Bryan, Woodrow Wilson Center Reports on the Americas 15, Washington, 2005, 231-242, 232.

¹⁸ Ignacio URÍA, *Iglesia y revolución en Cuba. Enrique Pérez Serantes (1883-1968), el obispo que salvó a Fidel Castro*, Madrid, 2011, 29.

que posteriormente Fidel Castro cursaría sus estudios, o sea, los dos se formaron en el mismo ambiente intelectual, a pesar de que con el bagaje intelectual aquí recibido hayan recorrido un camino muy distinto. En 1903 se decidió definitivamente por la carrera sacerdotal. De La Habana lo mandaron a Roma, donde llegó a residir en el Seminario dedicado a los llegados de América Latina, Colegio Pío Latino Americano. No pudo estudiar en Cuba, porque tras las luchas independistas el Seminario de La Habana, donde hubiera podido obtener su grado teológico, fue clausurado.¹⁹ El Colegio Pío, fundado por el Papa Pío IX en 1858, jugó un papel determinante en la formación de la élite eclesial de la iglesia latinoamericana y sus redes de contacto. Desde la creación de esta institución el alto clero de la región provendrá de aquí, siendo en parte justamente esta la intención de su creador, al lado de la formación en teología de alto nivel, crear una élite que sea capaz y que desee identificarse por completo con la Santa Sede.²⁰

Enrique Pérez Serantes obtuvo su título de doctor en filosofía y teología en la Pontificia Universidad Gregoriana. Al finalizar sus estudios en 1910 regresó a La Habana donde desempeñó la labor de profesor en el Real Seminario Conciliar de San Carlos y San Ambrosio. Este mismo año se ordenó sacerdote. En 1922 lo nombraron obispo para la diócesis de Camagüey, en 1948 tras la muerte del Mons. Zubizarreta se trasladó a Santiago de Cuba y ocupó el puesto arzobispal, convirtiéndose así a su vez en el Primado de Cuba, ya que tradicionalmente le correspondía a este arzobispado este cargo. Ocupó este cargo hasta la fecha de su muerte en 1968.²¹

Enrique Pérez Serantes basándose en las doctrinas sociales de la iglesia (la encíclica *Rerum Novarum* de Leo XIII de 1891) mostró honda sensibilidad social, trató de brindar una mano auxiliadora para los obreros, para los desvalidos y para los pobres. Ya en sus años de La Habana publicó regularmente en el periódico *El Faro*²², llegó a atraer a su alrededor un pequeño grupo de trabajo. Durante su labor social en Camagüey fundó una clínica que brindó entre otras cosas en forma gratuita servicio médico y odontológico para los más necesitados, pero también se dedicó en lo intelectual a sus feligreses, les enseñó a leer y a escribir y recibieron la oportunidad de aprender contabilidad y costura. En su diócesis de Santa Cruz del Sur en 1932 pasó un ciclón arrasador. El obispo se apresuró con el primer convoy militar al lugar de los acontecimientos, una parte de los damnificados fueron alojados en el edificio del obispado, levantaron una cocina comunitaria en uno de los monasterios, prepararon trescientas porciones de comida al día con la financiación del obispado, la cocina funcionó durante dos años. En forma de reconocimiento por su labor, en 1933 recibió el título honorífico de Hijo Adoptivo de la Provincia de Camagüey, luego recibió lo mismo en 1950 de la Municipalidad de Santa Cruz del Sur.²³ Según su biografía y sus

¹⁹ Ignacio URÍA, op. cit., 32-33.

²⁰ Emőke HORVÁTH, op. cit., 48.

²¹ Para los datos biográficos me basé en los escritos citados de Mons. Ramón Suárez Polcari.

²² *El Faro* arrancó el 22 de diciembre de 1879 bajo la dirección de Serafín Costales.

²³ Ignacio URÍA, op. cit., 65-66.

memorias se despliega sobre él una visión de un prelado extraordinariamente activo, emprendedor, con gran capacidad de trabajo, que toma en consideración y vive la doctrina social de la iglesia, quien se dirige a los pobres, desvalidos, dedicado a no solo guardar con vida el catolicismo cubano, sino incrementar obstinadamente su número. Perteneció a los prelados que mantuvo una relación diaria y viva con sus feligreses, visitaba regularmente las zonas más abandonadas de su diócesis, hasta las granjas.

Publicación de la *Vida Nueva* tras la victoria de la Revolución

Enrique Pérez Serantes el 1 de enero de 1959 estuvo parado al lado de Fidel Castro, saludando a la multitud jubilosa y a la victoria de la revolución.



En el balcón del Palacio Municipal, Santiago de Cuba, 1 de enero de 1959

http://www.cubamilitar.org/wiki/Caravana_de_la_Libertad, fecha de consulta: 7 de agosto de 2014

Los dos se conocieron ya mucho antes. En la biografía escrita sobre Castro por Thomas M. Leonard se habla sobre el obispo como un amigo de la familia.²⁴ Esta relación personal no, pero sí se respalda la estrecha relación del padre de familia y el obispo en las memorias de Juanita Castro – hermana de Fidel Castro – según las cuales su padre conocía a Pérez Serantes, quien estuvo varias veces en Birán²⁵, si tenía que realizar algún trabajo misionero en la zona. También menciona en el reportaje que su padre apoyaba financieramente las actividades edificadoras de la Iglesia del obispo.²⁶ Esta buena relación, pienso que también se debió a sus orígenes, ya que ambos, Ángel Castro y Pérez Serantes eran de origen gallego y bien sabemos qué tan fuerte vínculo puede formarse entre dos personas aun siendo de carácter y condiciones tan distintas.

²⁴ Thomas M. LEONARD, *Fidel Castro: a Biography*, Westport, 2004, 3.

²⁵ Birán era un pequeño asentamiento tipo finca en la antigua provincia de Oriente, a su vez fue el centro de las tierras de la familia Castro. Aquí se crió Fidel Castro, aunque ya muy joven, a los cinco años tuvo que dejar su hogar para comenzar sus estudios.

²⁶ Ignacio URÍA, op. cit., 66.

La Iglesia Católica cubana y el Estado en 1959 según la circular *Vida Nueva*

Es interesante que Castro nunca en ninguna parte haya mencionado que conocía bien a Pérez Serantes. Según Thomas M. Leonard solo gracias a la intervención de Pérez Serantes fue aceptado Castro en el colegio jesuita de élite, en el Belén.²⁷

La circular de Enrique Pérez Serantes publicada dos días después, refleja el mismo estado entusiasta y las esperanzas que compenetraron a las personas reunidas en el Parque Céspedes. El título de la circular es bastante significativo, *Vida Nueva*, que sugiere la finalización de una época y el comienzo de algo nuevo, lleno de esperanzas. El comienzo de la circular es la expresión de la sincera alegría por barrer con la dictadura Batista y por lograr la victoria. Coloca solo a un hombre en primer plano de los acontecimientos, a Fidel Castro, sobre quien se expresa con la mayor exaltación posible y lo describe como un hombre de dotes excepcionales. Aunque parece como si a la felicidad de la Iglesia le invadiera la duda y la inseguridad, al presentar el arzobispo los nueve puntos que forman el cuerpo principal de la circular a los nuevos dirigentes del país, Fidel Castro y Manuel Urrutia. En su escrito Pérez Serantes lleva simbólicamente más allá la escena acaecida en el Parque Céspedes, ya que allí, al lado del portón abierto de la Catedral del primado, bajo el amparo del visible altar, dio su juramento la nueva directiva del país, el presidente de Cuba, Manuel Urrutia Lleó.²⁸ La circular intentó asegurar para el gobierno este mismo amparo en forma de pantalla protectora intelectual, como consejo, como guía.



La Catedral en la Plaza Principal de Santiago de Cuba

<http://internos.occnet.cu/?q=node/374>, fecha de consulta: 7 de agosto de 2014

²⁷ Thomas M. LEONARD, op. cit., 3.

²⁸ Manuel Urrutia Lleó (1908-1981) abogado, político. Desempeñó el cargo de presidente del 3 de enero al 17 de julio de 1959. Su relación con Fidel Castro empeoró, por lo que renunció a su cargo, primero fue a la embajada venezolana y de ahí emigró a los Estados Unidos, falleció en Nueva York.

¿Pero para qué esta prisa?, ¿por qué sentiría el arzobispo la obligación de tener que cumplir con esta tarea? Tras alcanzar la independencia, las cesuras políticas no trajeron consigo cambios favorables para la Iglesia Católica en toda la América Latina. Es harto conocido que las ideas liberales trasplantadas a las prácticas políticas significaron grandes pérdidas para ellos, en mi opinión son justamente estas experiencias adversas del pasado las que instan a Pérez Serantes a que exprese lo antes posible los requerimientos y expectativas de la Iglesia Católica con respecto al nuevo poder. Así, considero el Circular en parte como “arma” de autodefensa y en parte como manifestación para alcanzar una situación de ventaja que trató de aclarar los requerimientos en las cuestiones más elementales para la Iglesia. Implícitamente quiso reflexionar sobre lo dicho por Castro el primero de enero. El discurso de Castro fue extraordinariamente exaltador y a su vez apaciguador, prometiendo paz y tranquilidad, pero del futuro solo se expresó a nivel de insinuaciones.²⁹ En el discurso encontramos ocultas alusiones difusas, en una parte habla de que la revolución hará cosas que anteriormente nunca se han hecho, unos minutos después expresó que ésta sería una verdadera revolución, pero no llegó a detallar nada más. Probablemente, esto es lo que habrá echado de menos el arzobispo, a su vez haciéndolo reflexionar sobre cómo debería interpretar este silencio, si debía tomarlo como un presagio. Justamente, esta falta es la que le insta a aclarar los fundamentos políticos y acorde a esto, toma una postura a favor de la creación de una verdadera democracia dirigida hacia la garantización, respeto de los derechos humanos fundamentales, hacia la justicia social. Aludiendo a nivel de mención a las enseñanzas de la Encíclica *Inmortale Dei* (1885) del Papa Leo XII, hace sentir que la definición de la relación ideal entre estado e iglesia la podemos encontrar en aquella circular apostólica.

En la *Vida Nueva*, entre los puntos a considerar podemos separar dos grandes grupos temáticos, por un lado, lo que representa el espíritu de la moral cristiana y por otro los requerimientos derivados de las enseñanzas sociales de la Iglesia. Podemos colocar en el primer grupo el énfasis en que los gobernantes deben dar ejemplo de religiosidad (puntos 1-2), porque es imposible que vivan sin Dios, al contrario, deben ser ellos quienes den ejemplo en la práctica de la fe alentando con ello a sus compatriotas. En esta temática podemos integrar la cuestión de la enseñanza (3.º punto) según la cual, en los colegios – hállese de cualquier tipo de formación – hay que vaciar las almas de los niños en el troquel cristiano: sublime forma de expresar el requerimiento de mantener la educación religiosa. Podemos enumerar aquí la santidad de la familia y la preocupación por los divorcios (4.º punto), a este último, el circular lo atacó con bastante vehemencia pidiendo que el gobierno rompiera con las prácticas establecidas. Claramente alude a la ley promulgada por el Parlamento cubano, tras largas discusiones, el 29 de julio de 1918, en la que aseguró la posibilidad del divorcio,

²⁹ Discurso de Fidel Castro, Esta vez sí que es la Revolución, 1 de enero de 1959, Santiago de Cuba, Parque Céspedes, http://www.cubadebate.cu/opinion/2014/01/01/fidel-castro-el-1-de-enero-de-1959-esta-vez-si-que-es-la-revolucion/#.U77-6pR_uvc, fecha de consulta: 3 de abril de 2014.

siendo así el primer país en América Latina.³⁰ También sorprendió esta noticia a los periodistas del *Sol* español, porque le dedicaron un breve reportaje al tema.³¹ Finalmente, en nombre de la moral cristiana, la circular prácticamente exige que limpien la sociedad de los focos de infección moral que ciertos periódicos y revistas, que entre sus trabajos incluyen hasta pornografía, vierten sobre la sociedad.

Entre los puntos de motivación social podemos agregar la intención de asegurar una vivienda digna, eliminando las pocilgas inmundas, llamar al campesino a que ame su tierra, gobernación en nombre de la justicia.

En su totalidad, considero que la *Vida Nueva* es el escrito que expresa la relación de la Iglesia Católica cubana con la revolución. Aunque es solo una circular de un prelado, el escrito tiene un alcance mucho más amplio, ya que proviene de la pluma del primado de Cuba, del dirigente de la comunidad católica del país. También sugiere lo mismo la temática de la circular, en realidad, trata de determinar o influir sobre la tendencia ideológica del nuevo gobierno, lo que de por sí va más allá de los marcos de su propio género. La considero también como una prueba de sugerir un programa, ya que el arzobispo trató con ello de adelantarse a los cambios políticos, toda la sociedad cubana tenía claro que la revolución podría conllevar transformaciones radicales en todos los ámbitos de la vida. Con esto, posiblemente quiso tranquilizar su conciencia, porque no pudo pensar en serio que el gobierno actuaría según los principios esbozados por él. Como si Enrique Pérez Seranto hubiera presentado en el estrado del Palacio Municipal que la relación armoniosa entre la Iglesia y el nuevo régimen sería efímera; había signos de que los “barbudos”³² no eran amigos de los santos. El 5 de septiembre de 1958, unos días antes de las Fiestas y Procesión de la Virgen María, fueron ellos quienes profanaron la estatua de Nuestra Señora. Unos meses después, los miembros del Movimiento 26 de Julio trataron de remediar este error donando una medalla de oro a la estatua de Nuestra Señora, con la explicación de que sus actos en septiembre fueron motivados por la protesta contra la dictadura.³³ A pesar de la torpe justificación, llama la atención que todavía consideraban necesarios los gestos para ganarse a los católicos, entre los que podemos incluir la donación de la medalla, o sea, no consideraban durante la segunda mitad de 1959 la ruptura con la iglesia como un objetivo. En enero de 1959, en el momento de la escritura de la circular se reconocían mutuamente. Fidel Castro en su discurso en La Habana unos días después, elogió a viva voz el comportamiento activo y auxiliador de los católicos mostrado durante la revolución.³⁴ Él personalmente

³⁰ Ángel ACEDO PENCO – Leonardo B. PÉREZ GALLARDO (eds.), *El divorcio en el derecho Iberoamericano*, Madrid, 2009, 213.

³¹ El *Sol* informó sobre ello el 23 de agosto de 1918. En España todavía no era posible divorciarse.

³² *Los barbudos* fue el nombre popular de los miembros del Movimiento 26 de Julio, ya que casi todos llevaban barba.

³³ *Diario de la Marina*, 6 de marzo de 1959, 8A.

³⁴ “...es indudable que los católicos de la República prestaron su apoyo en forma extraordinaria con una actividad y valentía dignos del mayor encomio”, in: *Diario de la Marina*, 7 de enero de 1959, 2A.

tuvo mucho que agradecerles, principalmente a Enrique Pérez Serantes, quien intervino personalmente a favor de Fidel Castro tras el ataque al cuartel de la Moncada por parte de los integrantes del Movimiento del 26 de Julio, y según algunos historiadores y coetáneos él fue quien le salvó la vida.³⁵ Ciertamente allanaban la relación Estado-Iglesia las colectas de dinero organizadas por las comunidades católicas a favor de las personas que mayores penurias sufrían, para los más necesitados durante la guerra civil. Con esto no quiero sugerir, que estas actividades eclesiales fueron motivadas por la intención de mejorar las relaciones, sino más bien, fueron motivadas por la sensibilidad mostrada hacia los problemas sociales.³⁶ Los ofrecimientos de los creyentes católicos respaldan más bien que realmente apoyaban la etapa temprana de la revolución, su empatía también se mostró con sus acciones y con sus sacrificios financieros.

Tomando todo en cuenta, la *Vida Nueva* muestra claramente el apoyo ofrecido a la lucha del Ejército Rebelde por parte de la Iglesia y los feligreses, quienes vieron a Fidel Castro como líder y al personaje incuestionablemente más sobresaliente, sobre quien se expresaron con el mayor reconocimiento. Castro fue extraordinariamente popular, su popularidad en la época inicial solo siguió incrementándose. Su persona se podía apoyar, no solamente para los estratos sociales inferiores, sino también para la clase media cubana, porque formalmente era aceptable para las convenciones, provenía de una familia terrateniente de la provincia, estudió en el mejor colegio privado jesuita, cursó derecho en la Universidad de La Habana, llegó a ser abogado y se casó con una mujer de una familia influyente. Ya es otra historia que con su política qué tanto cumplió con las convenciones, qué tanto llegó a sorprender a sus compatriotas y al mundo entero.

³⁵ Ignacio URÍA, op. cit., 139-161.

³⁶ *Diario de la Marina*, 6 de marzo de 1959, 8A.

***CIVITAS DEI, CIVITAS DIABOLI.* TEMAS Y *TOPOI* EN LA LITERATURA ESPAÑOLA**

LÁSZLÓ VASAS

Universidad Eötvös Loránd de Budapest

Resumen: En este artículo se analizan varios aspectos que caracterizan la ciudad como tema, con especial atención sobre su expresión en la literatura española. En primer lugar se estudian las relaciones entre este tema y la textualidad, los objetivos relevantes de su configuración, las propiedades dentro de los procedimientos literarios y los principales tópicos de descripción, alabanza y vituperación. Finalmente, se presentan dos fragmentos que aparecen fuera del argumento principal, en el medieval *Libro de Alexandre* y en *El burlador de Sevilla* del periodo barroco, con una tentativa de justificación e interpretación.

Palabras clave: ciudad y literatura, tópicos de alabanza, tópicos de vituperación, *Libro de Alexandre*, *El burlador de Sevilla*

Abstract: The present article analyses some of the features that characterize the city as theme, especially regarding its expression in Spanish literature. First of all, it focuses on the relations between this theme and textuality, relevant objectives of its configuration, properties along with literary proceedings. Next, it deals with the main topics of description, laudation and vituperation. Finally, two fragments appearing out of its plot context of the medieval *Libro de Alexandre* and the baroque *El burlador de Sevilla* are presented with an attempt of their justification and interpretation.

Key words: city and literature, topics of laudation, topics of vituperation, *Libro de Alexandre*, *El burlador de Sevilla*

Ciudad y texto

La tradición histórica (de la humanidad, su cultura y la literatura) concibe la ciudad como un lugar privilegiado, es una metáfora de la civilización. En creencias cosmovisionales la constitución de núcleos urbanos imita los arquetipos de la creación del mundo, es un refugio frente al caos, además, revela el poder creador del hombre. Se nos presenta como “una estructura semiótica estratificada de lenguas y de códigos, al mismo tiempo, como una configuración mental, imaginativa que produce una especie de reflejos de los estados intelectuales de la humanidad. Se manifiesta como objetivación del recuerdo cultural, un texto legible, una red compleja de signos

simbólicos caracterizada por la polisemia.”¹ En la literatura la ciudad se asoma como un espacio ya interpretado, un texto literario construido por el autor y el lector, respectivamente. Al mismo tiempo, es una formación peculiar que envuelve rasgos de palimpsesto: conserva lo antiguo y siempre le añade algo nuevo, reescribe, es decir, es capaz de concentrar el tiempo, hacer presente el pasado; el pasado se vislumbra como imagen dentro de las relaciones del presente. La construcción del ayer se efectúa por medio de la escritura-lectura, así nacen textos-cultura, en este caso, textos-ciudad. Un tejido que reúne diferentes perspectivas de interpretación: geográfico-topológica, sociológica, etnográfica, estética. Aplicando la metáfora de Daniela Hodrová: el texto de la ciudad es una red y un campo.² La interpretación misma también es constructiva, establece su propio texto destinado a la lectura. La ciudad no solamente es un área empírica e imaginaria de la realidad, un lugar, sino también es un concepto teórico. De esta manera concede ‘terreno’ a estrategias interpretativas que hacen visible el multicolorismo cultural.³

El mapa mismo funciona como escritura que incluye el texto y la imagen, la necesidad de proponer una visión de la totalidad y de los detalles. El mapa, además de determinar las representaciones culturales del espacio, establece una retórica propia con la cual se edifica: tiene gramática, nomenclatura, así como símbolos y sinécdoques autónomos. Incluso asume medidas convenientes y propias. Son muy importantes estas medidas, sin éstas se darían casos como el de *Funes el memorioso* de Borges: no podría olvidar y no sería capaz de reconstruirse. Mencionemos en este punto un pasaje de la descripción de la tienda del rey Alexandre: “En el paño terçero, de la tienda honrada / era la mapamundi escripta y notada; bien tenié qui la fizo la tierra decorada, / como si la oviese con sus pïedes andada”.⁴ Luego el maestro nos ofrece una imagen detallada del mundo conocido (“non olvidó çibdat nin castillo ortado / nin río nin otero nin yermo nin poblado, / non olvidó enserio nin ningunt buen condado” 2579bcd) empezando la descripción con elementos paisajísticos (montes, ríos) y ciudades de España.

En obras literarias, principalmente antes del modernismo, el bosquejo de mapas urbanos es de suma importancia. En las descripciones la ciudad es, simultáneamente, escenario, curiosidad atractiva, mercancía, dominio de la representación del poder. El

¹ Krisztián BENYOVSZKY, “Velence, a túlszimbolizált (irodalmi) város” [Venecia, la ciudad (literaria) sobresimbolizada], in: *Lettre*, 2005/57, asequible en: <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00041/benyovszky.html>, fecha de consulta: 22 de octubre de 2014. Traducción mía.

² Daniela HODROVÁ, “Text města jako síť a pole.” [El texto de la ciudad como red y campo], *Česká literatura* 2004/4, 540-544, asequible en: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/kolokvia/2/4.pdf>, fecha de consulta: 23 de octubre de 2014.

³ Sigrid WEIGEL, “On the ‘Topographical Turn’: Concepts of Space in Cultural Studies and Kulturwissenschaften”, asequible en: http://kodu.ut.ee/~cect/teoreetilised%20seminarid_2009%20s%C3%BCgis/4_seminar_AEGRUUM_08.12.2009/1.Weigel-Topographical_turn-2009.pdf, 187-201, fecha de consulta: 10 de octubre de 2014.

⁴ ANÓNIMO, *Libro de Alexandre*, edición de Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 1995, estrofa 2576.

mapa también revela el lugar de los actores eventuales de la localidad: gobernadores, habitantes sedentarios, forasteros, turistas, enemigos, etc. La lectura misma se convierte en un viaje donde el punto de vista del narrador determina el papel del lector. En *El diablo cojuelo* el diablo como narrador-guía le presenta al lector el infierno terrenal, pasando de calle en calle, de actor en actor. Se comporta como lector de un mapa; mediante la lectura el lector, observador externo, también será un viajero. La condición del actor determina los códigos de la lectura. El peregrino, el forastero contempla lo extraordinario, lo inusual o, precisamente, las escenas típicas dentro de lo desacostumbrado.

Dentro del peculiar palimpsesto de texto-ciudad la confrontación de pasado y presente establece la línea delimitante ante el recuerdo comunicativo y cultural. En este límite se acumulan no solamente tiempos, sino también estructuras de valor, además surgen distintas idiosincrasias. Según Derrida no somos nosotros los que imaginamos la ciudad, sino es la ciudad la que nos concibe a nosotros, incluso mucho antes de que empecemos a pensar en ella.⁵ La ciudad es cuna cultural, punto de encuentro de tradiciones, lenguas y a base de éstas son interpretables los individuos, las comunidades. Para cuando sea adulto un individuo, ya tiene asignado su sitio (lengua, cultura, vestido, etc.). La ciudad es, entonces, memoria y promesa.⁶ El recuerdo es también promesa, precisamente por su carácter de palimpsesto y las capas descubiertas, una tras otra, revelan una historia de conocimientos religioso-teológicos, políticos y sociológicos. La concepción de la ciudad como promesa se remonta a la Edad Media: ‘el aire urbano hace libre al hombre’, pensaban en aquella época. Significaba la promesa de la libertad, la huida, un espacio de la existencia que aislaba, además de prometer protección y subsistencia. Más tarde, sobre todo en el Renacimiento y en la época de la Ilustración, era el lugar de la memoria colectiva, y su mediatización empieza con la aparición del primer museo, la recolección de los documentos, de los objetos materializados de la memoria, entre ellos los edificios y los cementerios. El ‘Macondo’ de Gabriel García Márquez, en este orden, es una pequeña ciudad ficticia donde vienen acumulándose los recuerdos y después del primer insomnio lo más importante es explorar y conservar los recuerdos. Estos recuerdos construyen, como un puzzle, la identidad de un grupo social.

Un gran espacio del modernismo, de la literatura moderna es la ciudad. No solamente es tema, sino también funciona como ‘entidad’ que organiza, crea la literatura: es la sede de instituciones, revistas, etc. En la literatura del siglo XX no aparece la ciudad como unidad orgánica, sino que es metáfora del mundo inescrutable, metáfora de la pérdida de la personalidad. No es casual que sirva de escenario para las novelas policíacas: es el signo del pecado, de la crisis de los valores o trampas del

⁵ Jacques DERRIDA, “Egy város nemzedékei” [Generaciones de una ciudad], trad. József Takács, in: *Magyar Lettre Internationale*, 1992/6. 59.

⁶ Siguiendo el título del artículo de Jolán ORBÁN, “A város mint emlékezet és ígélet”, in: *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*, [Espacios y textos. Nuevas perspectivas en la investigación de las ciudades]. Budapest, Kijárat, 2005, 47-53.

raciocinio humano. Todo esto se revela muy acentuadamente en las obras de Borges: la biblioteca, el laberinto – son metáforas de la existencia del siglo. Muchas veces el habitante de la ciudad tampoco es un personaje auténtico, puede identificarse tan sólo con sus roles, pierde su nombre (pensemos en las obras de Kafka, Beckett, Musil). Entonces, la ciudad se convierte en metáfora o alegoría, los mapas viejos serán enredos ante la búsqueda de la personalidad o de la pérdida, de la destrucción de la misma.

Descriptio, laudatio, vituperatio

Según la definición de Aristóteles, el discurso epideíctico es una peroración solemne en que el tema central es el elogio de alguna divinidad, de una persona o de una ciudad, (añadiendo, al mismo tiempo, que en vez de elogio el tema puede ser, a su vez, la invectiva dirigida contra las mismas). Posteriormente los rétores, tanto griegos como romanos, aceptaron la definición de Aristóteles aplicando el término *panegyricus* para este tipo de discurso. Este mismo concepto en el latín, en la época de los emperadores, se ampliaba con el significado de *laudatio*, tal vez porque en los solemnes discursos públicos la magnificación de los soberanos fue un *locus* obligatorio o *thema* muchas veces exclusivo. De esta manera, el *panegyricus* como testimonio laudatorio pasó del latín a las lenguas modernas. En su conocida síntesis sobre la literatura medieval, Ernst Robert Curtius demostró con suficientes documentos que “en los panegíricos de ciudades y países, hay un contacto entre la *epideixis* antigua y la poesía medieval.”⁷ La descripción y la alabanza de ciudades seguían un cliché con tópicos fijados por preceptivas retóricas de la Antigüedad tardía. Así “había que alabar primero la situación de la ciudad y enumerar luego todas sus demás ventajas”.⁸ Presenta el estudioso este esquema en un *rhythmus* longobardo sobre Milán: en doce puntos enumera los subtemas del panegirismo, desde la fertilidad de la llanura en que se sitúa hasta “las empresas de sus moradores contra los infieles”. Mención aparte merece la evocación de los personajes ilustres que, según constata Curtius, ha adquirido un sentido eclesiástico, de manera que la suprema gloria de una ciudad la constituyan los santos, los mártires y sus reliquias, los teólogos y los “príncipes de la Iglesia”.⁹ La literatura castellana integra dicho modelo ya desde sus principios: pensemos en el *Poema de Mio Cid* o en las crónicas alfonsíes. Se trataba, pues, de un tema importante de los discursos políticos y panegíricos. Para épocas más tardías, Menéndez Pidal nos informa de cómo en las ciudades, llevadas por la ambición de gloria, pagaban a los juglares sumas considerables para oír su propia alabanza de boca de los juglares profesionales, contratados en muchos casos por la misma comunidad para realizar esta tarea.¹⁰ Lo mismo se

⁷ Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, 228.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de*

documenta en otras ciudades francesas e italianas también. Dicha actividad cumplía con diferentes funciones: por supuesto, deleitar,¹¹ expresar el orgullo de los habitantes, aumentar la conciencia del patriotismo y, tal vez con más trascendencia, por razones de rivalidad entre municipios o regiones de mayor extensión, ni hablar de la necesidad política de los príncipes o caudillos para legitimar su poder mediante el canto del honor y riqueza logrados para su sede principesca. Manuel García Blanco interpreta esta costumbre “en la categoría juglaresca de elogio de ciudades” basándose en cuatro cantigas de Alfonso Álvarez de Villasandino que se encuentran en el *Cancionero de Baena*.¹² Incluso en un género ajeno al discurso epideíctico como el milagro de Gonzalo Berceo encontramos frases encomiásticas – reducidas a fórmulas con un sustantivo adjetivado – referentes a ciudades o personajes relacionados con ellas. Estas frases formularias normalmente contribuyen a fomentar la verosimilitud del marco espacial, aluden a atributos convertidos en tópicos referentes a ciertos topónimos, lo mismo que vemos en la épica narrativa. El *Romancero viejo* también nos ofrece motivos recurrentes para resaltar la grandeza y belleza de una ciudad (“altos son y relucían”¹³ en *Abenámar* o, en el mismo romance, personificación de la ciudad y comparar su belleza con la de una doncella).

Por supuesto, basándose en la oposición de pasado-presente se configuraba la tópica de la *vituperatio urbis*. La retórica religiosa y profana ampliamente aprovecha este *topos* hasta la edad moderna resaltando la dicotomía *quondam-nunc* con la finalidad de *movere*, por ejemplo, incorporándola en la exaltación del ‘pasado glorioso’. Desde muy antiguo existe la oposición retórica entre campo y ciudad traducida en ‘menosprecio de corte y alabanza de aldea’. La imagen arcádica, paradisíaca, el espacio perfecto de la existencia humana se traduce en el retiro al mundo rural, lejos del ‘mundanal ruido’, de la vida urbana, cortesana. De la *Soledad primera* de Góngora – “moderno artificio / borró designios, bosquejó modelos, / al cóncavo ajustando de los cielos / el sublime edificio”

España, Madrid, Centro de Estudios Históricos, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1924, 85 y ss.

¹¹ Tenemos pocos pasajes más bellos en el *Poema de Mio Cid* donde el Campeador enseña a Jimena y las dos hijas la región que rodea la fortaleza conquistada. “Ojos vellidos catan a todas partes, / miran Valençia como yaze la çibdad” (versos 1612-13). No tenemos, una detallada descripción de la belleza de Valencia, nada de la retoricidad de *laus urbis*, y del paisaje, pero la escena implica el placer que uno puede sentir ante un paraje realmente deleitable. Los “ojos vellidos” sí que implican el deleite sin interés práctico ante una belleza creada por la naturaleza. Observa, acertadamente, Ildefonso Manuel Gil que “el hecho de que ellos ven importa mucho más que aquello que están viendo.” Ildefonso Manuel Gil, “Paisaje y escenario en el Cantar de Mio Cid”, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Febrero, 1963, 253.

¹² Manuel GARCÍA BLANCO, “El elogio de ciudad en la lírica de los Cancioneros”, in: *Romance Philology*, 1953, 1, 175-179.

¹³ Son innumerables los ejemplos donde las murallas, los castillos y las torres aparecen como cosificaciones arquitectónicas de la grandeza tanto en la emblemática como en la literatura. (Desde el *Poema de Mio Cid* hasta el soneto de Góngora “¡Oh excelso muro, oh torres coronadas de honor...!”)

(versos 97-100) – a la *Oda a Salamanca* de Miguel de Unamuno – “bosque de piedras que arrancó la historia / a las entrañas de la tierra madre, / remanso de quietud, yo te bendigo, / ¡mi Salamanca!”¹⁴ – encontramos diferentes imágenes referentes a la actitud del hombre de nuestra era frente a esta oposición. Mencionar también la obra *Juan de Mairena* de Antonio Machado que pretende expresar con palabras este sentimiento del hombre del siglo XX.¹⁵ A finales del siglo XX los expertos urbanistas y sociólogos ya hablan de “metrópolis vacías” y “destrucción de ciudades”.¹⁶ Como si la visión de Baltasar Gracián se hiciera realidad: al ver Andrenio y Critilo en “la Plaza Mayor [...] paseándose gran multitud de fieras” mientras que “los pocos hombres que habían quedado se han retirado a los montes [...] por no ver lo que en el mundo pasa...”¹⁷ Caso extremo de este antagonismo es cuando en representaciones alegóricas el infierno aparece en forma de ciudad rodeada de muros y torres en llamas (por ejemplo, la visión del infierno en el tríptico del *Jardín de las delicias* del Bosco). Otro ejemplo de índole negativa encontramos entre los elogios que Fernán Pérez de Guzmán dedicó en *Loores de los claros varones de España* (en el *Cancionero de Baena*) a las ciudades andaluzas, pero entre estas ciudades Sevilla – objeto de innumerables elogios desde tiempos remotos – “no es vista ... en su belleza natural, sino sentida como sirte peligrosa para jóvenes inexpertos, víctimas seguras del ambiente que allí se respira.”¹⁸

Textos fuera del argumento

Como hemos mencionado, el tema de las *laudes urbium* se remonta a la antigüedad clásica de nuestra civilización, se desarrolla en la Edad Media y alcanza su madurez entre los humanistas, en textos independientes o intercalados, conservando la configuración retórica de los tópicos principales de la *laus* y de la *descriptio* (que no siempre es fácil distinguir, principalmente si incorporamos en el corpus del examen los llamados relatos de viajes, reales o ficticios. Proliferan los relatos sobre los grandes centros urbanos, por ejemplo, los elogios de Roma – tema predilecto, punto de

¹⁴ “Asimilación de naturaleza y ciudad”, “asociación vigorosa de arquitectura y campo”, “Salamanca, como una criatura, brota arrancada a la entrañas de la tierra” – son palabras de Carlos FEAL DEIBE, “Símbolos de renacimiento en la obra de Unamuno. (La *Oda a Salamanca*)”, in: *Hispanic Review*, Vol. 39, No. 4 (Oct., 1971), 395-414.

¹⁵ Ver más detalladamente, ROMERO LÓPEZ, Dolores, “La reescritura de un tópico. *Locus amoenus inventio urbis est*”, in: *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, 529-542.

¹⁶ Ver, por ejemplo, Antonio FERNÁNDEZ ALBA, *La metrópoli vacía*, Barcelona, Anthropos, 1990, o Antonio FERNÁNDEZ ALBA – Carmen GAVIRA, *Crónica del espacio perdido: la destrucción de la ciudad en España*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986. Es verdad que las grandes ciudades españolas tampoco pueden substraerse de las tendencias globales, sin embargo, todavía tratan de mantener o resucitar espacios tradicionales de la convivencia social.

¹⁷ Baltasar GRACIÁN, *El crítico*, crisis sexta.

¹⁸ García BLANCO, 176.

orientación por excelencia como centro del cristianismo y antigua ciudad imperial – revelan todo el arsenal de tópicos referentes a dicho discurso.

Tampoco es infrecuente que nos ofrezcan descripciones y alabanzas de ciudades emblemáticas autores que nunca tuvieron una experiencia personal del lugar. A veces incluso pueden ser más interesantes, más coloridas las que se basan en documentos libresco. Según muestran los datos: Martinus Zeiler jamás había pasado por Hungría, sin embargo, su descripción sobre el reino era una obra importante en su época.¹⁹ El autor del *Libro de Alexandre*, por supuesto, no había visto la grandeza y belleza de Babilonia, en su larga intercalación se sirvió de los tópicos retóricos del elogio y las fuentes basadas en hechos y leyendas. Por lo demás, la falta de conocimientos directos está en relación con la difusión de ciertos estereotipos étnicos inmutables, al mismo tiempo, como es sabido, la imaginación embellece los espacios lejanos. En el *Burlador de Sevilla*, Lisboa es para el embajador Gonzalo de Ulloa un espacio real, conocido, que para el rey es algo imaginario, sin embargo, al haber escuchado e imaginado el retrato de la ciudad constata: “Más estimo, don Gonzalo, / escuchar de vuestra lengua / esa relación sucinta, que haber visto su grandeza” (versos 903-905).

En este punto merecen atención dos fragmentos elegidos donde *descriptio* y *laus* aparecen como pasajes que aparentemente no tienen nada que ver con el asunto principal, son fragmentos intercalados, loas presentadas por un forastero, sin embargo, encontramos alguna justificación que se vislumbra en la interpretación del contexto. En el *Libro de Alexandre* el poeta interrumpe la narración e interpone una larga descripción de Babilonia. La capital, centro del imperio, fue una de las ciudades más importantes de la antigüedad en el Oriente Medio.²⁰ La etimología del nombre (derivado del acadio ‘babil’) apunta a ‘la puerta de los dioses’ y, según las creencias de sus habitantes, la ciudad fue fundada por el dios Marduk siguiendo el modelo de la Babilonia celestial, por esto creían los habitantes que ‘Babil’ era ‘ombligo entre tierra y cielo’, por consiguiente, centro del mundo terrenal.²¹ Según la imagen que pinta Heródoto en su *Historia*, libro I, es una maravilla por su riqueza y belleza, la más famosa y fuerte ciudad de Asiria (junto con vergonzosas costumbres), pero en el Apocalipsis (17,5) aparece como “Misterio, Babilonia la grande, la madre de las fornicaciones y de las

¹⁹ Existe también la versión traducida, Martinus ZEILER, *A magyar királyság leírása*, Szekszárd, Babits Kiadó, 1997.

²⁰ Por esto es indiscutible hasta aquí “la auténtica función argumental [...]: contribuir al engrandecimiento del héroe, producir un argumento en la «honra» del protagonista.” Véase la nota de Jesús CAÑAS en su edición del *Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra, 391.

²¹ Un arquetipo del pensamiento humano es que en el universo debe existir un punto central, un “ombligo”, de aquí se irradia la creación, convirtiendo el caos en orden. La ciudad santa o la iglesia, siendo *axis mundi*, es punto de encuentro del cielo/paraíso, de la tierra y del infierno. Véase Mircea ELIADE, *Az örök visszatérés mítosza* [El mito del eterno retorno], Budapest, Európa K., 1993, 28. Roma es un punto de orientación en esta escala de valores, y podemos mencionar como imagen antitética el mito de la torre de Babilonia.

abominaciones de la tierra”, así en la tradición se mantiene el antagonismo entre *civitas dei* y *civitas diaboli*. Encontramos esta imagen ambigua en una figura histórico-legendaria: en el *Libro de Alexandre* “Semíramis la buena, una sabia reina / pobló a Babilonia por la gracia divina” (versos 1518-19), pero según leyendas y representaciones literarias fue una emperatriz poderosa y desenfrenada en la lujuria (por ejemplo, *Divina Comedia* y *La hija del aire* de Calderón).

En cuanto a la descripción de Babilonia, en el *Libro de Alexandre*, más allá del propio recurso retórico del mester de clerecía (*amplificatio*), larga y detallada, una amalgama de tópicos retóricos y mitos bíblicos, enriquecida por un detallado lapidario, basado en fuente identificable, se nos insinúa el objetivo de la inserción: prefigura el desenlace final, o sea, frente al saber y la soberbia del hombre triunfa la voluntad divina. La presentación de la riqueza de una de las maravillas del mundo aparece en la tradición judeo-cristiana como símbolo de la soberbia humana, de todo poder terrenal antidivino, antitipo de Jerusalén, ciudad de la luz. El didactismo es evidente: la gloria de Alejandro es fugaz como la belleza de la ciudad conquistada. El relato sobre la construcción de la torre de Babel se inserta como una metáfora: el rey macedonio, por la soberbia, no reconoce la distancia entre el saber y poder limitados del ser humano y la fuerza celestial. El lapidario intercalado, a su vez, evoca cosmovisiones profanas y sagradas. En el Antiguo Testamento es un pasaje importante la detallada descripción alegórica de la bolsa del pecho, de oro con 12 piedras preciosas incrustadas que llevaba el sumo sacerdote (Éxodo 28:15-30).²² En varios pasajes del *Libro de Alexandre* se entrevén ideas de la teoría de la simpatía cósmica que postula una armonía y desarmonía entre el mundo celestial y terrenal; estudia las simpatías y antipatías entre los cuerpos celestes, los minerales, la fauna, la flora y el hombre, suponiendo un poder superior (divino) que mantiene unido el universo entero. De acuerdo con esta teoría las piedras preciosas y los raros minerales fueron respetados como concentraciones de las fuerzas cósmicas. La mención de las propiedades de todos los componentes del lapidario en este texto revela esta firme creencia: no solamente los signos zodiacos y otros elementos del mundo creado, sino las piedras también rigen una parte del cuerpo y el carácter humanos. El universo contiene las fuerzas terrenales para resolver los problemas físicos y mentales del hombre, algunas piedras precisamente ofrecen ‘antídoto’ contra los vicios que tematiza el *exemplum* de Babilonia; la fuerza mágica de algunas directamente influye en el destino del hombre. El mapa tripartito que concibe el rey en su viaje aéreo nos lleva a esta misma unidad cosmovisional: Asia, Europa, África y los elementos paisajísticos son proyecciones del macrocosmos en el cuerpo humano. En el fondo del mar el emperador observa las mismas leyes que determinan la existencia terrenal.

Otro ejemplo puede ser la descripción de Lisboa en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Dejemos al lado las interpretaciones globales de la obra, sobre todo la dura crítica (contra casi todos los estamentos y la general degradación social). Es de notar que gran

²² Ver también otros lugares: Revelación 21: 19-21; Ezequiel 28: 13; Éxodo 28: 15-20; 1 Crónicas 29: 2.

parte de los acontecimientos tiene lugar en Sevilla, una de las ciudades que más frecuentemente aparece como objeto de elogios en la literatura del momento. Al disertar sobre la técnica de Tirso de engarzar situaciones, Blanca de los Ríos habla de “serie de escenas sueltas y desatadas”²³ que se observa en algunas de las piezas, por esto es difícil justificar el porqué de la inserción de una descripción tan larga de la ciudad de Lisboa. Tenemos suficientes datos referentes a las inspiraciones: “posterior la obra a la estancia de Tirso en Sevilla, en 1618, de donde brota su ambiente, su fecha se retrasa hasta el regreso del autor de Portugal, como consecuencia de la inclusión en la obra de la descripción entusiasta de Lisboa, tan minuciosa y personalmente descrita”.²⁴ Lo que nos interesa es demostrar cómo el autor sigue las pautas de la descripción/alabanza, tal vez por perseguir, de esta manera también, el objetivo de colocar la escena en el momento histórico que en la pieza le corresponde. Porque la estructura dramática, al parecer, no lo explica.²⁵ Así, parece conveniente situar este largo monólogo enmarcándolo primero en el viejo molde genérico.²⁶ En este caso, ¿por qué precisamente Lisboa? Parece que el largo parlamento de Gonzalo de Ulloa en función de embajador es sólo permanecer en el escenario para prefigurar su verdadera misión de orden trascendental: aparece más tarde, en figura de estatua de piedra, como ‘embajador’ de poderes divinos para restablecer el orden social alterado por Don Juan. Sin embargo, al llegar a este punto, no podemos dejar de mencionar otra posible función que Alan Soons encuentra (y esta “comprensión” le parece “más exacta” a Marc Vitse también): “un discurso, largo e irrevelante en apariencia, sobre el reino vecino de Portugal y su capital fortificada y adornada de iglesias, donde habita toda equidad impuesta por su poderoso monarca. Esta ciudad ofrece un contraste con los remansos morales de las cortes (Nápoles y Sevilla) y los nidos inadecuados de la vida

²³ TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, prólogo, 47.

²⁴ María del Pilar PALOMO VÁZQUEZ, “La creación dramática de Tirso de Molina”, in: *Espéculo*, 1997, 7, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero7/palomo1.htm>, fecha de consulta: 11 de octubre de 2014.

²⁵ Marc VITSE analiza la función de esta descripción en la estructura semántica, basada en contrastes y correspondencias. “La intrincada red de relaciones establecidas entre el relato de Don Gonzalo y varios de los elementos básicos del drama permite ahora rechazar los juicios en su mayor parte desfavorables de la crítica anterior...” Marc VITSE, “La descripción de Lisboa en el *Burlador de Sevilla*”, in: *Crítica* 2, 1978, 28, para constatar luego que “no hay elemento sin valor funcional: tenemos un caso ejemplar de lo que podría llamarse la técnica tirsiana del fondo” (p. 30). Anteriormente, por ejemplo, Menéndez y Pelayo veía la misma descripción absolutamente “inoportuna” y sostenía que ésta había sido “interpolada [...] por algún portugués ávido de ensalzar las glorias de su capital.” Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Obras completas VIII*, Ed. Nacional, 1941, 75.

²⁶ Otra vez la opinión de MENÉNDEZ Y PELAYO (*ibidem*): “Aunque intercaladas monstruosamente en el diálogo, pertenecen al género de las loas, y tengo por cosa averiguada que los representantes las cambiaban según los pueblos y aún las componían nuevas en caso necesario.”

pastoril (aldea idílica de Tisbea y abrigo rústico de Aminta).”²⁷ Según hemos visto el contraste implícito entre Babilonia y la *civitas dei*, aquí también aparece la alabanza de un ciudad en función de otra. Sabemos que “Lisboa era a Portugal lo que Sevilla a España, los dos puertos más importantes de la Europa dorada, en donde convergían las Indias Occidentales con las Orientales.”²⁸ Además, “durante algún tiempo la corte lusitana, como lo serán también los diferentes estados italianos, recibió la visita de escritores y humanistas españoles que acompañaban en misiones diplomáticas a los grandes señores o viajaban por su cuenta en busca de fortuna. Aquella corte se caracterizaba por su esplendor y prosperidad a comienzos del siglo XVI...”²⁹ Así, contraste y punto de referencia. De todas maneras, se trata de un espacio que directamente no tiene mucho que ver con la acción, es un espacio evocado, real (para el embajador) y también imaginario (para el rey). La imaginación lo embellece, como las palabras citadas del rey así lo evidencian (versos 902-904). Es el caso cuando el espacio lejano aparece como algo exótico en la imaginación. (Las utopías también se sitúan en lugares lejanos, escondidos ante los no iniciados, mientras que los espacios construidos, sobre todo si son erigidos ‘a gran escala’, frecuentemente se asocian con una imaginería distópica.)

El cuadro de Lisboa que pinta Don Gonzalo se construye por el orden jerárquico que establecen las reglas de los discursos laudatorios, sin atender a las reglas de la descripción geográfica. Abundan los giros que Curtius llama ‘sobrepajamiento’: ya en el verso introductorio señala que “es [...] una octava maravilla” (765), luego “parece una gran ciudad / adonde Neptuno reina” (781-82), la hermosura del valle “quedara corto Apeles cuando pintarla quisiera” (801) pero también entra en este registro el mito de la fundación por Ulises (860) que, por supuesto, es una fantasía o, si se quiere, una etimología imaginaria, tampoco infrecuente en este lugar retórico. Sin embargo, aquí también se vislumbra un motivo obligatorio del elogio: evocar, enumerar a las grandes figuras de la historia de la población. En la “grandeza inmensa se ven diez Romas cifradas” (805-6) encontramos el tópico común: la ciudad eterna como punto de orientación para exaltar la belleza y grandeza de cualquier población de la tierra. Un tema constante, desde los elogios de la tierra de España que encontramos también en textos medievales, es la abundancia que es resaltada en su aspecto material “mercancías diversas, / y de sustento ordinario, / pan, aceite, vino y leña, / frutas de infinita suerte” (886-90) y más aun en su dimensión espiritual. Un *leitmotiv* de este tema es el agua. El “caudaloso Tajo” (764) desempeña una múltiple función: por una parte establece una relación entre España y Portugal, por otra, anuncia el carácter sagrado de la ciudad – “entra en el mar Oceano / en las sagradas riberas de esta ciudad” (769-70). Río, puerto, barcos, mar, océano: no solamente son elementos que determinan el paisaje de la

²⁷ Alan SOONS, *Ficción y comedia en el Siglo de Oro*, Madrid, Alan Soons, 1967, 94.

²⁸ Miguel Ángel TEIJERO FUENTES, “Portugal en la vida y obra de Cervantes”, asequible en: http://www.dip-badajoz.es/cultura/ccex/reex_digital/reex_LXII/2006/T.%20LXII%20n.%202%202006%20mayo-ag/RV000825.pdf, 685, fecha de consulta: 8 de septiembre de 2014.

²⁹ Ibidem, 683.

ciudad sino que evocan la santa misión de la época, la de las conquistas y la de aumentar la gloria de Dios en las tierras de los infieles. “El enigma del momento histórico escogido por Tirso para situar la acción de *El Burlador* y el anacronismo de la contemporaneidad de Juan I de Portugal (1385-1433) y de Alfonso XI de España (1312-1350) quizá resulten menos inexplicables a la luz del papel ejemplar desempeñado por Lisboa, puerto del Océano.”³⁰ La insistencia del embajador en la celebración de los conventos (el de Belén “donde los Reyes y reinas / Católicos y Cristianos / tienen sus casas perpetuas” 791-3, el de Odivelas con “seiscientas y treinta celdas” 825), las iglesias, “la justicia tan recta” (811), la “Misericordia / que está honrando su ribera” (812-3) pintan la ciudad como una verdadera “*civitas dei lisbonense*”.³¹ De esta manera, Lisboa aparece en el escenario como un actor más en la estructura actancial de la obra.

Para terminar, nada más que concluir: la descripción de ciudades es un tema recurrente en la literatura, lo que cambia es el porqué de su presencia. Los textos y dentro de ellos los tópicos siguen pautas similares, arquetípicas desde los tiempos más remotos y su presentación se somete al contexto en que aparecen y al objetivo por el cual fueron creados por el autor.

³⁰ Marc VITSE, op. cit., 23.

³¹ Idem.

“VOCES Y ESPEJOS” DE ESPIDO FREIRE. HACIA UNA ESTÉTICA DE LA PERVERSIÓN EN EL RELATO ESPECULAR

SAMUEL RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Université Paris-Sorbonne

Resumen: Espido Freire (Bilbao, 1974) es una de las escritoras más interesantes del panorama literario español actual. Ha confesado en numerosas ocasiones su predilección por el cuento. “Voces y espejos”, perteneciente al libro de cuentos *Juegos míos* (2004), se ofrece como paradigma de las obsesiones que pueblan su obra, esto es, las voces y los espejos como inductores del mal. La *mise en abyme* o el relato especular en tanto que desdoblamiento narrativo –ampliamente estudiada por Lucien Dällenbach– permite a la autora el desarrollo de un alter ego, tan querido por Borges o Cortázar, y que aquí apunta a una voz oculta en nosotros, sutil, apenas perceptible, pero siempre perversa, y que el espejo se encarga de reflejar peligrosamente. Este relato presenta además la particularidad de emplear una *mise en abyme* doble por su carácter metaliterario, que remite a la propia concepción y recepción del relato dentro de un triángulo macabro entre autor, texto y lector.

Palabras clave: Espido Freire, cuento, perversión, “Voces y espejos”, *Juegos míos*, *mise en abyme*.

Abstract: Espido Freire (Bilbao, 1974) is one of the most interesting authors of contemporary Spanish literature. She has admitted on numerous occasions her preference for tales. “Voces y espejos” belonging to the storybook *Juegos míos* (2004), is offered as a paradigm of the obsessions that populate her work: the voices and mirrors as inducers of evil. The *mise en abyme* while splitting the narrator – widely studied by Lucien Dällenbach – permits the author to develop an alter ego what was so beloved by Borges and Cortázar. And here it aims at a hidden voice in us, which is subtle, barely perceptible, but always evil, which is intended to be reflected by the mirror dangerously. This story also presents the particularity of applying a double *mise en abyme* for its metaliterary character, what refers to the proper conception and reception of the story in a macabre triangle between the author, text and reader.

Key words: Espido Freire, tale, perversion, “Voces y espejos”, *Juegos míos*, *mise en abyme*.

Espido Freire (Bilbao, 1974), es pese a su relativa juventud una escritora consolidada dentro de las letras hispanas. Publicó su primera novela, *Irlanda*, con tan solo 23 años, a la que siguieron *Donde siempre es octubre* (1999) y *Melocotones helados* (1999) que obtuvo el Premio Planeta, convirtiéndose a los 25 años en la escritora más joven en conseguir este

prestigioso galardón. Ha publicado otras cuatro novelas (*Diabulus in musica*, 2001, *Nos espera la noche*, 2003, *Soria Moria*, 2007 y *La flor del norte*, 2011). Otros géneros que ha cultivado son la poesía y el ensayo. Al cuento, su género preferido, ha dedicado cuatro libros: *El tiempo huye* (2001, Premio NH de relatos), *Cuentos malvados* (2001), *Juegos míos* (2004) y *El trabajo os hará libres* (2008). Confiesa que si empezó escribiendo cuentos fue porque consideraba que eran un medio para poder entrenarse técnicamente al “gran género”, la novela.¹ Sin embargo, progresivamente descubrió las exigencias específicas del cuento, al que ha consagrado la mayor parte de su producción literaria, si bien por el momento sólo ha publicado una pequeña parte. De ella ha dicho el profesor García Galiano que “es la escritor(a) [...] en Europa con más talento para el relato corto.”²

Así pues, el objetivo de este artículo es analizar a través de uno de sus cuentos, “Voces y espejos”, algunas de las particularidades estético-formales que constituyen la base intrínseca de su obra, especialmente el relato especular o en *mise en abyme* como constructor de la perversión.

“Voces y espejos” pertenece al libro *Juegos míos*, una colección de veintitrés relatos dividida en tres secciones: “El tiempo huye”, “Quedemos para la merienda” y “Bestiario”, dedicado a monstruos invisibles cotidianos. “Voces y espejos” se sitúa en la primera sección. Es la historia dentro de la historia que se apodera de la realidad. Es el triunfo de la fantasía más perversa frente a la razón. Friedrich es un editor concienzudo acostumbrado a lidiar con todo tipo de historias. Le llega el manuscrito de Marela, una escritora en decadencia cuya obra discurre cada vez más por las mismas obsesiones: las voces y los espejos. Friedrich lee su relato, “El monstruo del espejo”, que le está dedicado. Ella, Marela, escribe frente a la imagen obsesiva del espejo. Entonces, a ritmo de vals, aparecen las voces, siete, que le piden cuentas a Marela por ser ellas sus inspiradoras. Friedrich lee hastiado el relato. Está harto de los mismos motivos: el doble, el espejo. Y el relato continúa. Las voces beben su sangre. Otra vez el rito vampírico, piensa Friedrich. Mira sus venas. Marela se lamenta del alto precio que ha de pagar por su arte. Tan solo en el espejo puede esconderse e incluso ahora le resulta cada vez más difícil escapar de las sombras. Friedrich mira su espejo, se siente inquieto. Las voces dialogan con Marela, vienen definitivamente a por ella. Suena el vals. Debe morir, primeramente su sombra en el espejo y, luego, ella. Sigue sonando el vals. Y Friedrich continúa la lectura sin convencimiento, sólo por disciplina. Marela siente entonces deseos de hacer mal, no quiere morir sola. Pronuncia un nombre, el de Friedrich, y las voces aceptan. A Friedrich le parece gracioso, finalmente no era un relato para publicar sino sólo un juego. Pero se mira en el espejo, su sombra no se mueve. Entonces, el ser en el espejo se aparta. Las voces aparecen desde su espejo y la razón se le escapa. Mientras tanto, Marela termina su historia. Tanto dolor, tanto fingimiento... pero esta vez había valido la pena.

¹ Espido FREIRE. “El cuento”, in: *Escritores en la biblioteca*, asequible en: <http://www.youtube.com/watch?v=eZ9vfMIQwxY>, fecha de consulta: 8 de diciembre de 2013.

² Idem.

Como en otros de sus relatos (“Loco con cuchillo” o “Juegos míos” en el libro homónimo) dos historias se oponen en el discurso narrativo. Friedrich y el mundo real, y la historia que se inserta en la principal, el cuento de Marela. Se percibe de modo perfectamente lógico la inserción del discurso paralelo. Es un cuento dentro del cuento. Una *mise en abyme*. Ambas tramas se imbrican de tal manera que consideramos conveniente un estudio lineal que permita ver cómo están engarzadas. Lo mismo sucede con la perspectiva, construida mediante voces narrativas yuxtapuestas, dentro de dos espacios opuestos, el real y el imaginario, que terminan uniéndose, dando como resultado un diseño y estilo característicos en la autora que veremos paso a paso a continuación.

Una cita de Rilke abre el relato: “Sí, es verdad que las primaveras te necesitaban”. También Rilke y sus *Elegías de Duino* preceden *Irlanda*. El hombre, su existencia, su muerte, entendidos como una misión, la misión. La literatura es un microuniverso de la vida. Es todo y nada. Engloba la existencia, y abre las puertas a la belleza. Pero “la belleza no es nada sino el principio de lo terrible [...] Todo ángel es terrible”³ y precisamente este relato metaliterario aborda los peligros imprevistos del “inofensivo” arte de narrar historias.

Esposito Freire se basa en la sugerencia como mecanismo de construcción de la trama. Desliza sutilmente elementos que pueden pasar desapercibidos al inicio pero que cobran forma con el tiempo. Así pues, el relato comienza con una exposición (83-84) donde se presenta el mundo cotidiano de Friedrich: los libros, las pilas de trabajo que él, primorosamente, lee y ordena. Su mundo es la razón. Pero encontramos desde la primera página la tragedia que se cierne sobre él: “[eran] días en los que sólo le apetecía desplomarse sobre la cama al llegar a casa y que la ventana con cortinas y el espejo que cubría las puertas correderas del armario le enterrarán”⁴ pero aún así Friedrich, “dedicó devota atención a su trabajo”⁵.

A continuación, en el segundo párrafo, se presenta a Marela que “seguía enferma, le habían dicho, daba pena verla, los pómulos rasgando la piel y las manos amarillas y temblorosas”,⁶ pero Friedrich no quiere enfrentarse con su imagen, harto y también culpable de la degradación de Marela, pues en el pasado mantuvieron una relación sentimental. Se cansó, como se está cansando también de su novia Anna. Su trabajo, como para el protagonista de “A subasta” en *Juegos míos*, es su prioridad, y las mujeres son meros instrumentos: “Marela, Anna, Kristinn, todas similares pese a los distintos cuerpos y las distintas bocas, todas con miedos y tentáculos y familias de domingo.”⁷

³ Rainer María RILKE, *Elegías de Duino*, Madrid, Cátedra, 2001, 37.

⁴ Esposito FREIRE, *Juegos míos*, Madrid, Alfaguara, 2004, 83.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Ibidem, 84.

Friedrich suspira, mira de nuevo el relato de Marela, imaginando ya los mismos monstruos de siempre. Decide que hablará con ella, que la decadencia de los últimos meses no puede continuar, y comienza a leer.

Hasta aquí la exposición del relato que se desarrolla de manera lineal. El nudo del relato principal (84-91) comienza precisamente con la exposición del siguiente relato (84-85) inserto a modo de “cajas chinas” o, siguiendo la voz francesa, de *mise en abyme* esto es, la *oeuvre dans l'oeuvre* o la *duplication intérieure*⁸ que veremos más adelante. Así pues, este segundo relato comienza así:

EL MONSTRUO DEL ESPEJO

Para Friedrich Bonn, a quien tanto debo.

*Había un jardín soñoliento tras la ventana, un jardín que yo contemplaba en las tardes de otoño en las que me sentaba tras mi mesa de escribir. La habitación había quedado vacía, con tan solo un escritorio y el gran espejo que cubría toda la pared derecha [...]. Y luego, lentamente, llena de insomnio y de miedo, volvía los ojos al espejo, comenzaba a trazar letras sobre el folio y gastaba el resto de la noche vigilando cómo mis historias crecían bajo la mirada fija de la gemela allí encerrada.*⁹

Aquí el narrador homodiegético, tras el que se esconde Marela, alude al jardín tras la ventana, una constante en Espido Freire que reencontramos en otros relatos o *Nos espera la noche*. El jardín en Espido Freire es símbolo de un espacio intermedio entre el interior y el exterior, un mundo aún dentro de lo doméstico, pero próximo al misterio, y la ventana como anhelo de lo soñado, de la libertad, frente a la opresión del interior. Encontramos aquí también, como si de un reflejo del espacio real de Friedrich se tratara, el espejo que nos acompañará a lo largo de todo el relato, frente al que ella, en un acto puramente decadente, escribe sus relatos. A su vez, el doble, el eterno *alter ego*, que se proyecta en su espejo. El propio título del relato “El monstruo del espejo”, es una autorreferencia a los relatos que componen “Bestiario” en *Juegos míos*.

Esta exposición se intercala con la narración principal, aséptica, en tercera persona. Pero la interacción entre ambos niveles de la narración resulta evidente, si bien al inicio resulta sólo una insinuación. Así, Friedrich observa “los espejos del armario, espejos por todas partes, que le contemplaban lejano y ausente, y que amenazaban con tragarse su cuerpo entre las sombras”.¹⁰

El nudo propiamente dicho del relato secundario comienza con la llegada de las voces (85-91): “*aparecían tras las puertas de los espejos, invitadas por lo oscuro, por los confusos compases de los vals que yo escuchaba*”.¹¹ Las voces, como las musas, son siete, inspiradoras del escritor, de Marela, “*esperando a que las saludara y las invitara a contarme historias y leyendas. A eso venían*.”¹² Llegan además con música de vals, que tiene un papel

⁸ Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, París, Seuil, 1977, 31.

⁹ FREIRE, op. cit., 84-85. Nótese las cursivas de la autora presentes en todo el *récit second*, como diferenciación respecto al relato principal.

¹⁰ Ibidem, 85.

¹¹ Idem.

¹² Idem.

importante en la construcción del tiempo narrativo y de la atmósfera al marcar un ritmo circular progresivamente envolvente. La iniciación comenzó tiempo atrás, en la niñez, como también encontramos en *Diabulus in musica*, pero las voces llegan más tarde, por razones diferentes: “*Las voces sólo aparecieron cuando descubrí que ese reflejo inexplicable y de ojos grandes al otro lado del espejo, la dócil muñeca que había crecido calcando mis formas tras el cristal me miraba con pena desde su puerta del universo paralelo al verme rompiendo hojas escritas, desesperada por la sequía de mi mente.*”¹³

Es la imagen en el espejo la inductora de perversión. Es ella la que llama a las voces en busca de inspiración. Esta visión del espejo contrasta radicalmente con la de Friedrich: “él, por ejemplo, bromeaba con su imagen y se daba ánimos cada mañana, sin dedicarle mucho tiempo, y para eso servía un espejo, y punto”.¹⁴ Esta es la base de la oposición entre el *récit premier* y el *récit second*. El mundo de Friedrich alude a lo práctico, lo realista, lo masculino. El de Marela a lo imaginario, decadente y “femenino”. “Además, el tema del doble maldito había sido empleado hasta la saciedad, y por autores con mayor prestigio y habilidad que ella.”¹⁵ Como veremos, Borges y Cortázar son dos de los grandes maestros del espejo y la duplicación del yo.

Las voces beben su sangre, metáfora a lo Truman Capote del don del artista que le lleva a la destrucción: “de todos los precios el que yo pagaba era el más alto”.¹⁶ Ella mientras desearía volver a los tiempos en los que sólo miraba tras la ventana el jardín. Friedrich observa sus venas.

Ella observa su espejo, el único lugar donde puede esconderse. Friedrich contempla su propio espejo. “Se sintió inquieto.”¹⁷ El relato sigue poco a poco reflejándose peligrosamente en la realidad de Friedrich. Pero las voces siguen. Vienen, a ritmo de vals a por ella: “*Es tu turno. Morirás primero en el espejo, tal y como nuestro trato especificaba. Primero será una sombra oscura, luego una huella de plata. Así sabrás cómo regular tu tiempo.*”¹⁸ Mientras tanto “*el vals continuaba flotando*”¹⁹ y Friedrich se cansa de contar los siete *leitmotive* de Marela: la tierra, el espejo, la música, la mujer de negro, el universo paralelo, la sangre, la muerte..²⁰ y precisamente esos son los elementos constantes en Espido Freire. Estamos pues ante un relato metaliterario y autorreferencial. A Friedrich se le pasa por la cabeza parar, “pero le venció la disciplina y se decidió a terminar el cuento

¹³ Ibidem, 86.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Ibidem, 87.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem. La misma imagen la encontramos con diferentes variantes en la sección “Espejos” de *Cuentos malvados*: “*Yo me movía, yo quería irme y me movía, pero la imagen del espejo estaba petrificada y grisácea, y comprendí que había muerto, y que a mí, la imagen viva, se me agotaba el tiempo*” (92).

¹⁹ Ibidem, 88.

²⁰ Véase la sección “Bestiario” en *Juegos míos* donde se abordan casi todos estos motivos como monstruos invisibles.

antes de iniciar otra tarea”.²¹ Friedrich, el gran devoto del trabajo, hará de su disciplina su verdugo.

Como en Virginia Woolf “*Las horas llegan, todas las horas llegan*”;²² dicen las voces. El tiempo huye. Pero ella se resiste. Se rebela: “*sentí pena y despecho, y furiosos deseos de hacer mal*”.²³ A Friedrich le parece absurdo: “Por favor, algo nuevo, pensó él, algo con más vigor y menos femenino”,²⁴ lo cual remite de nuevo a los dos planos opuestos entre uno y otro. La perversión como lo femenino. Pero Marela pide un último deseo. No quiere irse sola. Las voces caprichosas discuten. Aceptan el trato. “*Estuvo mal. Reconozco que fui perversa; pero nunca dije que fuera buena. Me senté con calma, pidiendo un hipócrita perdón mental. El vals continuaba girando, y yo miré las fotografías en mi mano. Al otro lado del espejo, ella me hizo un ademán de asentimiento, y sonreímos las dos, aliviadas de nuevo [...]. Dije un nombre, y las voces desaparecieron. La habitación estaba vacía, sólo quedábamos allí yo y un espejo, una historia a medias y un jardín oscuro tras la ventana.*”²⁵

La perversión es en Espido Freire una opción voluntaria. Existe un elemento de opresión pero no se justifican las acciones, que resultan desproporcionadas.²⁶ Estamos ante un personaje femenino a caballo entre la mujer perversa que se deleita en el mal, sin ningún tipo de sentido de culpa, y una especie de “víctima-verdugo”, que se rebela contra una doble opresión: el que fue su novio, que no vio en ella más que un objeto, y las voces que la atormentan. La hipocresía, los fingimientos y la ambigüedad a la que juegan los personajes femeninos es evidente. El vals, esa danza que se baila en círculos, volviendo siempre al mismo punto, nos envuelve, nos acorrala de modo macabro, del mismo modo que en su novela *Irlanda*. Es la danza de las musas y de las parcas. La muerte se acerca sin vuelta atrás y el espejo, la imagen de lo tórrido proyectado, acepta y asume la muerte ajena como algo necesario, un principio vital que, como a los vampiros, le permite renacer. Una vida más, “*aliviadas de nuevo*”, pues hubo antes otros, y otros más habrá. Como en un orgasmo salvaje, tras el caos vuelve el orden: ella, su espejo, una historia, un jardín tras la ventana. La catarsis de la muerte les ha regenerado. El asesinato pone fin a las voces y al reflejo inductores de mal, que siguen un camino conocido por Marela. “*La música se frenó. En el silencio, el nombre dicho se había detenido. — Friedrich Bonn.*”²⁷

²¹ FREIRE, op. cit., 88.

²² Idem. Véase *La señora Dalloway* de Virginia Woolf, cuyo título provisional fue precisamente *Las horas* pues son las horas del día las que marcan el devenir incierto de Clarissa, que se debate interiormente en un conflicto entre la vida y la muerte.

²³ FREIRE, op. cit., 89.

²⁴ Idem.

²⁵ Ibidem, 90.

²⁶ Remitimos al lector interesado a este respecto a nuestro artículo de próxima publicación “Perversión y muerte como fundamento narrativo en la obra de Espido Freire”, in: *Cultura Iberoamericana*, Tomus XXVIII, Valladolid, 2014.

²⁷ FREIRE, op. cit., 90.

La música construye la atmósfera en espacios circulares macabros que remiten a la muerte. Estamos ante una seducción de los sentidos que nos conducen irremisiblemente al golpe letal del clímax. Y precisamente es aquí donde se fusionan para siempre el relato principal y el “secundario”. El clímax de ambas historias se une (91-92), y esta vez no frente al espejo de Marela. Así pues, Friedrich sonríe ante la ocurrencia: “no era un cuento que tuviera intención de publicar, sino un acto de venganza menudo y aburrido, una infamia más, un modo de llamar su atención [...]”.²⁸ Le recuerda la época en la que estuvieron juntos, los guiños literarios, las lecturas cómplices. “Pero no continuó leyendo. No veía las letras. Se frotó los ojos, cansado, y se acercó al espejo. Desde luego, era tarde. Dio la espalda al armario, pero se volvió bruscamente. La imagen no se había movido. Sonrió. Era el cuento. Las voces comenzaban a afectarle. Levantó la mano, pero en el espejo no hubo cambio esta vez. Estupefacto, vio cómo el reflejo movía la cabeza, tristemente, y se hacía a un lado [...]. Las voces fueron apareciendo hasta llenar el pequeño cuarto [...]. Notó que la cordura se le escapaba de la garganta. Poco a poco, sin prisa, se acercaron a él.”²⁹

Como una imagen proyectada de la historia de Marela, es él ahora el que se ve envuelto en un reflejo imposible en el espejo. Muy sutilmente, el cuento en el cuento ha ido penetrando el universo supuestamente real. El orden desaparece en nuestra realidad al tiempo que se restituye en el universo paralelo de Marela. El reflejo no se mueve, y las voces llegan, lentamente, hasta él.

Marela, del otro lado, termina su historia, cómplice con el espejo. El clímax macabro da paso a una progresión descendente, taimada, en la que Marela medita resignada sobre tanto fingimiento “en los últimos meses”, como se dice al inicio, “cuando volcaba sangre robada en cada relato”.³⁰ Es una psicópata literaria. “Las voces estaban entusiasmadas, para Friedrich comenzaba el tormento que ella había sufrido durante varios años.”³¹ Es decir, volvemos al punto de partida, vidas que se reencuentran hasta el infinito.

La perspectiva en este relato nos remite a la técnica de las cajas chinas o, según la voz francesa, la *mise en abyme*, asociada a la figura especular, al eterno espejo que nos devuelve nuestro reflejo,³² que tan minuciosamente ha estudiado Lucien Dällenbach. Este autor habla de tres tipos de ajustes (*emboîtements*) de la *mise en abyme*: el *diégétique* (o *intradiegétique*), el *metadiégétique* y el *méta-récit* (o *récit second*) *réflexif*.³³ Es el último tipo, el *méta-récit réflexif* que nos interesa en este relato. Dällenbach lo define así: “Le méta-récit réflexif tel que nous l'entendons se caractérise par sa quadruple propriété de réfléchir le récit, de le couper,

²⁸ Idem.

²⁹ Ibidem, 91.

³⁰ Idem.

³¹ FREIRE, op. cit., 91.

³² “Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient” (Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, 18).

³³ Ibidem, 71.

d'interrompre la diégèse et [...] d'introduire dans le discours un facteur de diversification. Censée d'être prise en charge par une instance narrative différente de celle qui gouverne le récit premier, l'insertion, qui peut être orale (a) ou écrite (b), légitime de la sorte les variations stylistiques (c) en même temps qu'elle permet d'injecter un récit personnel dans une fiction écrite à la troisième personne (d) [...].”³⁴

Y es precisamente lo que sucede aquí. La diégesis se interrumpe y encontramos una instancia narrativa diferente, un nuevo narrador en primera persona de estilo bien diferente, marcado por lo fantástico, frente al narrador heterodiegético del relato principal, sumido en la realidad inmediata. Anderson Imbert compara ambos relatos con el círculo. La situación inicial se asocia al círculo mayor, el externo, frente al segundo narrador, adscrito a un segundo círculo interno, aunque puede haber infinitos círculos insertos unos en otros,³⁵ donde existen diferentes modos de relación entre los dos (o más) planos narrativos. Genette habla de tres que a su vez retoma Anderson Imbert: cuando la acción del segundo es consecuencia del primero es una función “explicativa”. Cuando el segundo no se relaciona con la diégesis del primero pero existen semejanzas en la función es temática. Finalmente, existe un tercer tipo, como en *Las mil y una Noches*, donde se unen historias tras otras en cadena sin mayor vínculo que un narrador que las va contando.³⁶ En este relato el vínculo parece *a priori* inexistente. Es el cuento dentro del cuento de *Las mil y una Noches*, pero la ficción del segundo círculo poco a poco se apodera del primero, y al final la diégesis del *récit second* prevalece. La fantasía más perversa ha vencido frente a la realidad. Es lo que Genette denomina *métalepse narrative*.³⁷ Los personajes de la historia secundaria cobran vida y escinden las fronteras entre realidad y ficción. Es ese relato en *abyss* el que en realidad ha conducido el relato supuestamente principal. Se trata de un golpe final que ha sido objeto de crítica³⁸ y que sitúa a este relato entre uno de los pocos en Espido Freire donde lo irreal llega a trascender el plano de la sugerencia. Parte de lo cotidiano y se revela fantástico, lo cual nos remite a otros relatos, como “La continuidad de los parques” en *Final del juego* de Julio Cortázar. Aquí, el lector sentado cómodamente en su sillón de terciopelo verde lee una novela: “la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo [...].”³⁹ Una mujer y un amante se dan cita. Tras momentos de caricias y pasión ella se marcha y le

³⁴ Idem.

³⁵ Enrique ANDERSON IMBERT, *Teoría y técnica del cuento*, París, Ariel, 1992, 60.

³⁶ GENETTE, op. cit. 241-243 y DÄLLENBACH, op. cit., 159-160.

³⁷ Ibidem, 244.

³⁸ “Si uno repasa los que me parecen mejores cuentos encuentra que son aquéllos en los que no ha pretendido ser demasiado *original*, y no han provocado ninguna clase de *efectos especiales* [...]. Se trata por tanto de sorprender con finales inesperados” (José María POZUELO YVANCOS, “Perversas”, *ABC Blanco y negro cultural*, Madrid, 2004, 9.

³⁹ Julio CORTÁZAR, *Final del juego*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976, 9.

indica el camino. Ha de matar al marido: “La puerta del salón, y entonces, el puñal en la mano, la luz en los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.”⁴⁰ Son dos páginas nada más, pero el lector, como el personaje del lector del cuento, se deja subyugar por la historia de final sorprendente. A diferencia de Espido Freire, el cuento dentro del cuento aquí no se expone en estilo directo sino indirecto, pero en Cortázar gana en intensidad, brevedad y unidad de efecto, tríada del buen cuento en Poe⁴¹ y que Espido Freire retoma.⁴² La “metalepsis” implica por tanto la negación de las leyes físicas, y el miedo a que vivamos un mundo que no es el que creemos, otra constante borgiana.

Pero retomemos el tema de las voces y los espejos. Las voces son, ya lo hemos dicho, especies de musas caprichosas y cruentas. Como las voces que escuchaba Virginia Woolf, son confusas y en Espido Freire siempre inductoras del mal. En la sección “Las voces” en *Cuentos malvados* encontramos un compendio del imaginario espidiano sobre las voces: “Las voces le contaron cómo día tras día, hora tras hora, el tiempo roería sus huesos, girando en su cabeza, y que un día encontraría sus huesos desnudos y su cabeza vacía jugando con el tiempo, y finalmente le alentaron a liberarse de toda aquella asquerosa carne.”⁴³

Como las voces de Marela, se alimentan de sangre, del sufrimiento humano. Atormentan a sus víctimas hasta lograr su muerte. La diferencia es que en este relato las voces no conducen al suicidio sino al asesinato.

Dentro de este imaginario de perversión el espejo se convierte en un elemento esencial. Aquí el espejo tiene dos valores: es el instrumento físico que duplica el *yo* frente a su *alter ego* con vida propia. Esta misma idea está presente en la sección “El espejo” en *Cuentos malvados* que además se relaciona con el elemento fantástico de las voces: “Me habla cada mañana, y cada noche, y ya no puedo resistirlo. Hoy cruzaré al otro lado con ella, con mi gemela, y me asomaré a sus cristales, a todos los cristales del mundo, e iniciaré la larga ronda llamándoles, ven, ven, ven...”⁴⁴

“Una flor amarilla” en *Final del juego* de Cortázar aborda también el encuentro entre el personaje consigo mismo pero mucho más joven, en una superposición de planos imposibles. En “Todos los fuegos el fuego” en el libro homónimo, Cortázar va más allá y se plantea un concepto absolutamente borgiano: todos los hombres en un mismo hombre, es decir, la vida como repetición infinita en el tiempo. Es lo que se trasluce en

⁴⁰ Ibidem, 10.

⁴¹ Edgar Allan POE, *Ensayos y críticas*. Ed. y trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1973, 125 y 135-136.

⁴² Espido Freire afirma que “lo que caracteriza principalmente el cuento es su intensidad, es su brevedad y es la capacidad de sorpresa” (FREIRE, op. cit., “El cuento”).

⁴³ Espido FREIRE, *Cuentos malvados*, Madrid, Suma de Letras, 2003, 57.

⁴⁴ Ibidem, 90. Cursivas indicadas en el texto original. Nótese que Espido Freire, como en el *récit second* de “Voces y espejos”, recurre a esta tipología de letra para marcar la diferencia entre las voces imaginarias y el universo real.

“Los teólogos” (*El Aleph*) o “El jardín de senderos que se bifurcan” (*Ficciones*) de Borges, donde afirma que “creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos”.⁴⁵ El uso del espejo en Borges, como en Espido Freire, obedece a la expresión de la pluralidad del yo⁴⁶ que remite a la concepción de la vida, el universo, entendido como un laberinto inescrutable⁴⁷ y un tiempo eterno. En Espido Freire encontramos también un matiz de miedo al yo perverso reflejado en el espejo, que recuerda la fobia de Virginia Woolf a los espejos y que, sin embargo, tan presentes están en sus relatos.⁴⁸

Espido Freire, como Marela, hace del espejo una constante. La transtextualidad y las autorreferencias son evidentes en este relato. El espejo es además la esencia de la *mise en abyme*, son de hecho equivalentes.⁴⁹ El espejo nos devuelve una imagen, la nuestra, en una ilusión de realidad que se revela ficticia. Pero en ocasiones resulta tan real... Si empleamos varios espejos obtendremos una visión caleidoscópica, múltiple. Es lo que el profesor García Galiano ha denominado como “polifonía textual”⁵⁰ y que sobrepasa la metáfora en el relato “Sinfonía” en *Juegos míos*.

Aquí no hay únicamente dos círculos, las historias se multiplican con el espejo: Marela y su espejo, Friedrich y su espejo, y a su vez el espejo de Marela como puente hacia el espejo de Friedrich. La historia continúa. El espejo y las voces traerán más muertes. Estamos ante un tiempo en eterno retorno. Como en la alegoría, “el final de la historia sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo”.⁵¹

El carácter metaliterario también está multiplicado por la *mise en abyme*: el editor que lee a la escritora y la escritora que escribe sobre la escritura. El desdoblamiento sensorial tal y como ocurre entre narrador-autor, *narrataire*-lector⁵² y que Jauss retoma como elementos fundamentales de la tríada autor-texto-lector.⁵³ Aquí se desarrolla un

⁴⁵ Jorge Luis BORGES, *Ficciones*, Madrid, Espasa, 1999, 86.

⁴⁶ Véase “Los espejos velados” y “Los espejos” en *El hacedor*.

⁴⁷ Sirvan como ejemplos “La casa de Asterión”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” o “Los dos reyes y los dos laberintos” en *El Aleph*, 1949 o “La biblioteca de Babel” en *Ficciones*, 1944, entre otros muchos relatos. Véase también la sección “Dentro del laberinto” en *Cuentos malvados* donde Espido Freire reinterpreta el mito del minotauro dentro de un tiempo y espacio infinitos.

⁴⁸ “La gente no debería dejar espejos colgados en las habitaciones, como tampoco debería dejar abiertos talonarios de cheques o cartas en las que confiesa algún horrible delito” dice Virginia Woolf en su relato “La mujer del espejo” (Virginia WOOLF, *Relatos completos*, Madrid, Alianza, 1994, 87). Esta idea entronca con el pudor represivo victoriano que ella misma reconoce y el miedo a ver una verdad profunda, desnuda, impúdica, frente al espejo, como sucede en Espido Freire.

⁴⁹ DÄLLENBACH, op. cit., 215.

⁵⁰ Ángel GARCÍA GALIANO, “La nueva narrativa bilbaína ante el tercer milenio: Espido Freire”, in: *Bilbao. El espacio lingüístico. Simposio 700 Aniversario*, Bilbao, 2002, 460.

⁵¹ Jorge Luis BORGES, “Los teólogos”, in: *El Aleph*, Madrid, 1971, 48.

⁵² GENETTE, op. cit., 264-274.

⁵³ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1990, 53.

juego de encuentros y desencuentros con uno mismo a través del espejo físico y metafórico que apunta hacia una categoría superior: la Literatura como espejo de una supuesta realidad, la alegoría vital.

“Voces y espejos” es, pues, un relato que recoge las obsesiones que pueblan el imaginario literario de Espido Freire, esto es, las voces y los espejos como inductores del mal. La *mise en abyme* o el relato especular en tanto que desdoblamiento narrativo permite a la autora el desarrollo de un *alter ego*, tan querido por Borges o Cortázar, y que aquí apunta a una voz oculta en nosotros, sutil, apenas perceptible, pero siempre perversa, y que el espejo se encarga de reflejar peligrosamente. Este relato presenta además la particularidad de emplear una *mise en abyme* doble por su carácter metaliterario, que remite a la propia concepción y recepción del relato dentro de un triángulo macabro entre autor, texto y lector.

“Voces y espejos”, nos transporta, pues, a un laberinto imposible de perversión, que no puede concluir más que en tragedia.

ENTRE RACIONALIDAD Y ESPIRITUALIDAD EN LA TETRALOGÍA DETECTIVESCA DE RUDOLFO ANAYA

GEORGES MOUKOUTI ONGUEDOU

Universidad de Maroua, Camerún

Resumen: Con el presente análisis, estamos ante un modelo de subversión del género policíaco. En efecto, a pesar de que las acciones se construyen – como en la novela policíaca clásica – desde una óptica de causa y efecto, hay que contar en adelante, como es el caso con la tetralogía *Zia Summer* (1995), *Rio Grande Fall* (1996), *Shaman Winter* (1999) y *Jemez Spring* (2005) de Rudolfo Anaya, con una combinación de hechos físicos, místicos, mágicos, espirituales y folclóricos en la trayectoria vital del detective. La acción aquí se desarrolla en un ambiente chicano, donde la modernidad y la tradición, y sobre todo la racionalidad y la espiritualidad cohabitan.

Palabras clave: chicano, detective, subversión, racionalidad, espiritualidad.

Abstract: In this analysis we are faced with a subversion pattern of the detective novel. In fact, though the various plots are constructed – according to the classic detective story – for instance in a dynamic causal relationship, from now on we will have to count on a combination of events which are at the same time physical, mystical, magical, spiritual, and traditional on the vital path of the detective, as it is the case with the tetralogy of Rudolfo Anaya's *Zia Summer* (1995), *Rio Grande Fall* (1996) *Shaman Winter* (1999) and *Jemez Spring* (2005). The action takes place in a Chicano area, where modernity and tradition, and above all, rationality and spirituality are mixed up.

Key words: chicano, detective, subversion, rationality, spirituality.

El género policíaco o relato de enigma refleja un malestar en una sociedad determinada. Es una denuncia de las formas antisociales y un intento de restablecimiento del orden social. En este género, “the detective fiction seeks to resolve conflict”.¹ Es la historia de una conspiración o complot.² Además de pretender resolver un conflicto y de revelar el complot, el género detectivesco “se ocupa de los grandes

¹ Susan BAKER SOTELO, *Chicano detective fiction: a critical study of five novelists*, Jefferson N.C., McFarland & Co INC, 2005, 30.

² El Complot o la conspiración “intenta modificar relaciones de fuerza que le son adversas y tiene al secreto como fundamento y a la huida como condición. El complot es siempre invisible porque implica una política basada en la debilidad extrema, en la amenaza continua de ser descubierto, en la inmanencia de una derrota y en la construcción de redes de fuga y de repliegue”. Ricardo PIGLIA, *Teoría del Complot*, Buenos Aires, MATE, 2007, 41-42.

absolutos – la muerte, la venganza, el castigo –, [...] Afirma la primacía de la ley y el orden establecidos”.³ Asimismo, pone sobre el tapete la amenaza inherente a las diferentes infracciones y el pisoteo de los valores y normas; siendo estos últimos los que, en principio, permiten a una sociedad funcionar armónicamente. En la investigación policíaca, el detective reafirma, “the fundamental soundness of the social order by revealing how the crime has resulted from the specific and understandable motives of particular individuals; the crime represents a situation that is possible but not fundamental nor endemic to the society. In other words, the detective reveals to us by his or her actions that however corrupt or unjust society may be in some of its particulars, it yet contains the intelligence and the means to define and exorcise these evils as particular problems”.⁴

La eclosión del género policíaco tiene mucho que ver con la aparición de una civilización industrial y la emergencia de la Ciencia Positiva. El elemento temático predominante aquí es la elucidación de un crimen en un medio urbano: “polis”= ciudad, urbe; de ahí, el llamado relato del crimen. Al respecto, P.D. James destaca del relato detectivesco “una estructura muy definida y [que] se ajusta a unas convenciones establecidas. Lo que podemos esperar es un crimen misterioso, normalmente un asesinato, en torno al cual se centra todo.”⁵ El contexto en que se desarrollan las acciones es fundamentalmente la ciudad y, finalmente es el policía el detective del crimen, pues “sin un cuerpo de policía no puede haber narrativa detectivesca”.⁶

Por otra parte, el procedimiento del detective para desenmascarar al culpable del crimen se apoya en el racionamiento y eso lo reconoce Ricardo Piglia al pensar que “las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. A partir de esa forma construida sobre la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas”.⁷

Ahora bien, aunque en su forma clásica y más popularizada la novela detectivesca obedece a estos elementos fundacionales del género – o subgénero – es de reconocer que hoy en día son varios los mundos imaginarios y las estrategias narrativas que permiten explorar una sociedad determinada, ya sea tradicional, ya sea moderna.

En *Zia Summer* (1995), *Rio Grande Fall* (1996), *Shaman Winter* (1999) y *Jemez Spring* (2005), tetralogía detectivesca del chicano Rudolfo Anaya, encontramos no sólo el asesinato como el más patente de los crímenes de ficción, sino también otros hechos

³ James P. D., *Todo lo que sé sobre la novela negra*, Barcelona, Ediciones B. Traducción de María Alonso, 2010, 163.

⁴ J. H. DELAMATER – R. PREGOZY, *Theory and practice of Classic detective fiction*, London, Greenwood, 1997, 12.

⁵ Ibidem, 18.

⁶ Reginald HILL citado por James P. D., op. cit. 21.

⁷ Ricardo PIGLIA, *Crítica y ficción*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2001, 60.

delictivos como el secuestro, la corrupción de los funcionarios, las extorsiones, las drogas, la maleficencia, las persecuciones y el terrorismo. En estos mundos novelescos del crimen, además de unas fuerzas físicas, también intervienen otras espirituales y ocultas como reflejo de una sociedad chicana a caballo entre la cultura moderna (angloamericanizada e industrializada) y la tradicional (azteca, indígena o ancestral): “In Anaya’s story the Western distinctions between real time and dream time become hazy as do the distinctions between the literary genres of sociopolitical history and mythological history. In many ways, Anaya’s narrative recalls the Nahuatl literary traditions of Itoloca and Xiuhámatl that were indigenous to speakers of Nahuatl, including Aztecs and non-Aztec peoples.”⁸

Con esto, estamos ante un modelo de subversión de este género: el asunto (crimen) ya no es solamente el asesinato; el ambiente no sólo urbano sino también campestre; el detective no forzosamente un policía sino un aficionado que combina lo racional con lo espiritual. Además, estamos ante un detective que ya no es solitario, sino encariñado con una familia. Por último, a pesar de que las acciones se construyen desde una óptica de causa y efecto y que las situaciones de los personajes se remueven en constante lucha entre el Bien y el Mal, hay que contar ahora con las raíces socioculturales del crimen, pues algunos delitos o acciones pecaminosas sólo pueden entenderse exorcizando social y/o culturalmente al pueblo. En el caso que nos ocupa, asistimos a una combinación de elementos físicos, místicos, mágicos, espirituales y folclóricos inherentes a la sociedad nuevomexicana y que influyen en las diferentes acciones del detective.

En torno al detective y a los crímenes investigados

En esta tetralogía de Rudolfo Anaya, la investigación es realizada por Sonny Baca. Se trata de un detective nuevomexicano que acaba de dejar su profesión de profesor para dedicarse al arriesgado oficio de detective privado. Es divorciado, pero mantiene una relación amorosa con Rita, dueña de un restaurante. Sonny Baca es el nieto de Elfego Baca, a su vez hijo de inmigrante mexicana, heroico alguacil y abogado del Estado de Nuevo México (1865-1945) cuya temeridad lo llevó a enfrentarse a los cowboys que atemorizaban a los hispanos en el sudoeste estadounidense. Sonny hereda de este “bisabuelo” una pistola que luego lleva en sus pesquisas. Las costumbres ancestrales, la fuerte espiritualidad basada en el Catolicismo, el Animismo y el Panteísmo van a influir en sus acciones detectivescas.

Sonny empieza esta investigación cuando tiene treinta años, después de la muerte de su prima Gloria, esposa de Frank Dominic (hombre muy influyente y con aspiraciones políticas). La muerte de Gloria es un misterio, pues no se sabe quién la ha matado. En su cadáver, “they scratched a Zia sign around her ombligo, [...] the sign of the sun”.⁹ Este caso ocurre en verano y, con este símbolo del Zia Sun encontrado en el ombligo

⁸ BAKER SOTELO, op. cit. 31.

⁹ Rudolfo ANAYA, *Zia Summer*, New York, Warner Books, 1995, 69.

de la víctima, Sonny sospecha la brujería. En su investigación, se percata de que Raven y las mujeres de su círculo vicioso son los culpables. Raven está encarcelado, pero poco después lo encuentran fuera, perpetrando otras fechorías, pues el villano “had another agenda, a darker, more evil plan. Chaos was his god. Violence his end. Raven envisioned the end of the world, and his cult coming into power in the new world.”¹⁰

En efecto, ya en otoño, mientras Sonny se está curando del susto¹¹ que le dejó el espíritu de Gloria, recibe la llamada de Madge Swenson, directora de las fiestas de los aeronautas. Esta llamada le informa sobre la muerte de Verónica en uno de las mongolfieras de Raven. Luego, en las mismas condiciones, muere el italiano Mario Secco. En su indagación, Sonny descubre cocaína en uno de los aeronautas y acaba por convencerse de que mucha gente está conectada con Raven y que goza de la protección de algunos agentes de la policía, del FBI y de la CIA. Concomitantemente, Raven secuestra a Rita, la novia de Sonny y a Cristina, la hija de Diego. A pesar de las trampas que se le pone, Sonny logra rescatarlas, usando los mismos poderes que su enemigo Raven, no para hacer daño, sino para salvar vidas. Confiesa al respecto: “I have walked in the path of Coyote [...] and so I am Coyote. I have used the power of the guardian spirit and freed Rita. That power of the brujo can be used for good.”¹²

En invierno, todavía sufriendo la parálisis que le causaron Madge y Dr. Stammer al intentar matarlo en otoño, Sonny se enfrenta a otros crímenes. El primero es onírico, pues Raven intenta matarlo en los sueños, secuestrando a Owl Woman y buscando acabar con su sangre, su pasado y sus orígenes, como se lo revela don Eliseo: “By entering your dreams, Raven can travel to your past and destroy it. [...] Owl Woman is one of your grandmothers. She is one of the original abuelas of what will come to be your line of de Vaca family of Nueva México. [...] Raven has found a way to kidnap the grandmothers. Without them, you cease to be.”¹³

A pesar de esta parálisis, Sonny tiene que volver a su oficio. Sabe que él también está en peligro. Si no encuentra a Owl Woman, ya no tiene futuro pues, “now, the future was at stake. If he didn’t find Owl Woman, there would be no future.”¹⁴ Además, sabe

¹⁰ ANAYA, op. cit., 358.

¹¹ El “susto”, espíritu de Gloria, es un estado anímico que se puede sanar con los poderes del curandero. Como el “mal ojo”, el susto (o la “presencia”) es un maleficio y equivale en la vida real a la depresión y la angustia. Estos estados del alma pueden aliviarse invocando a los santos y limpiando al mismo tiempo al paciente con medicinas tradicionales para que el alma atormentadora se salga de su cuerpo. En *Bless Me, Ultima*, primera novela de Rudolfo Anaya, el protagonista Antonio Mares experimenta también el “susto” en forma de “presencia” cada vez que ve morir a alguien o cuando tiene un mal sueño. Última la curandera le administra al respecto medicinas. Para más conocimientos sobre el “susto”, el “mal ojo” y también el “empacho”, véase a John O. WEST *Mexican-American Folklore*, August House, Little Rock, 1988.

¹² Rudolfo ANAYA, *Rio Grande Fall*, New York, Warner Books, 1996, 325.

¹³ Rudolfo ANAYA, *Shaman Winter*, New York, Warner Books, 1999, 37.

¹⁴ Ibidem, 17.

que “a responsibility had been given to him, and a lot depended on what he did”.¹⁵ Sonny intenta buscar la conexión de todo eso en los archivos de la bibliotecas, a partir de 1598 donde empieza la genealogía de los Baca. Pero, como Raven no conoce treguas, secuestra a Consuelo, hija de Arturo y Eloisa Romero. Eso lleva a Sonny a buscar la relación entre el secuestro idílico de Owl Woman con el de Consuelo. Luego, recibe otra llamada de Alberto García desde los Ranchos Taos, sobre la desaparición de su hija Catalina, desaparición con que había soñado Sonny: “My dream calls me.”¹⁶ Al final, serán cuatro chicas rescatadas por Sonny: “Sonny turned to the four girls Raven had kidnapped. [...] Go Consuelo, Catalina, Carmen, Celeste. Return home, he said.”¹⁷ De este modo, se observa que las acciones de Raven tienen no sólo que ver con la cocaína y las bombas, sino también con el secuestro o asesinato de muchas chicas. Inferimos entonces que por alguna razón “the girls are part of a much bigger game Raven is playing”, pero “why take the girls at the same time he’s trying to build a bomb?”¹⁸

Al mismo tiempo que Sonny tiene que investigar sobre los secuestros, lo necesitan también el FBI y la CIA para ver la relación que existe entre Raven y Dr. Alesandr Shernenko, “a scientist at Arzamas-Sixteen, one of Russia’s two top nuclear weapons laboratories”.¹⁹ Shernenko está sospechado de planear la fabricación de una bomba en su laboratorio, con la conspiración de Raven. Con esta saga de acciones que se encadenan, somos testigos de una batalla – Sonny contra Raven – cuyo campo es el círculo de los sueños. Precisamente en este círculo muere don Eliseo: “going into Raven’s dream had cost don Eliseo his life. They had gone looking for Rita’s unborn child”.²⁰ No obstante, aunque le ha costado la vida a don Eliseo, esta batalla permite a Sonny rescatar a las chicas secuestradas, recuperarse milagrosamente de su parálisis y seguir con su misión detectivesca.

En primavera, Sonny ya es un chamán, “a person who could create his own dreams”.²¹ Ya ha aprendido los poderes que confiere el chamanismo cuyos conocimientos ayudan a trascender la realidad física y alcanzar la sabiduría necesaria para sanarse tanto síquica como físicamente de unos síntomas y enfermedades maléficos. Por medio de los poderes chamanísticos, “times of chaos in the past are revisited [...]”. The shamanistic powers that the detective learns to respect and utilize stabilize the situation by connecting temporal and rarified planes – the past, present, future and the metaphysical.”²²

¹⁵ Ibidem, 47.

¹⁶ Ibidem, 144.

¹⁷ Ibidem, 356.

¹⁸ Ibidem, 147.

¹⁹ Ibidem, 153.

²⁰ Rudolfo ANAYA, *Jemez Spring*, Alburquerque, University of New Mexico Press, 2005, 7.

²¹ Ibidem, 7.

²² BAKER SOTELO, op. cit., 32.

El ahora chamán detective entiende perseguir y detener a Raven contactando con los espíritus y los dioses, porque él “believed that Raven had caused Rita’s miscarriage. And during the past few months he further convinced himself that Raven somehow kept the soul of Rita’s child a prisoner.”²³ Pero sabe que ningún disparo puede matar a Raven. Por eso, ha de ser actor en sus sueños si quiere vencer porque, como aconseja el espíritu de don Eliseo, “being an actor in the dream was the only way to stop Raven and his mad plan. Raven was also a dream person. That’s why he was dangerous. If he controlled your dream, he could drown you in the chaos that was his nature.”²⁴ Entre tanto, recibe una llamada de Augie Martínez de la policía estatal. El gobernador está muerto en Jemez Springs, y parece que “someone drowned him in a tub at the Bath House”.²⁵ Contactan con Sonny porque se trata de una muerte extraña y también porque cada vez que se hallan plumas negras donde el cadáver, se piensa inmediatamente en Raven que siempre deja indicios y pistas, que finalmente son trampas: “anytime Raven left feathers at the scene of a crime, he was setting a trap”.²⁶

Además de la muerte del gobernador, una bomba está puesta en Valles Caldera, no lejos de Los Alamos National Laboratories y puede detonar en pocas horas. Sonny tiene que intervenir en el acto para evitar una catástrofe. Sospecha a Raven porque en los últimos tres meses estaba en posesión del plutonio. Seguidamente, Raven secuestra a Chica, el perro soñador de Sonny. En este episodio, muere también Naomi porque está enterada de la relación que tienen Frank Dominic, Raven y algunos agentes de la policía con la muerte del gobernador. La propia Naomi ya había revelado efectivamente las intenciones de este grupo de malhechores al confesar que “they don’t want just Rio Grande water, they want to control the West”.²⁷

De todas formas, a pesar de que mucha gente del poder, los hombres de negocios y del gobierno están conspirando y poniendo trabas a la investigación – por temor a que los desenmascara y los mandara a la cárcel– Sonny comprueba que estos recientes crímenes están relacionados con los proyectos de unos para privatizar el agua; lo cual les permitirá comprarla y tener todos los derechos para sujetar al pueblo.

En torno a los auxiliares y detractores

La trayectoria detectivesca de Sonny Baca es tapizada de unas fuerzas antagónicas. Dichas fuerzas son humanas, naturales y simbólicas y se revelan a nosotros como elementos ságnicos del universo sociocultural chicano. Desde *Zia Summer* hasta *Jemez Spring* pasando por *Rio Grande Fall* y *Shaman Winter*, el detective Sonny Baca tiene como objetivos reunir y ordenar las diferentes piezas del puzzle para desenmascarar a los

²³ ANAYA, 2005, 7.

²⁴ Ibidem, 6.

²⁵ Ibidem, 10.

²⁶ Ibidem, 11.

²⁷ Ibidem, 199.

culpables de los crímenes cometidos. Por lo tanto, cuenta con unas fuerzas auxiliares y se enfrenta con otras repelentes.

Ya se sabe, Sonny está encariñado con su familia, sus amigos, su cultura y su pueblo. Cuenta ante todo con la ayuda incondicional de don Eliseo, su vecino. Se trata de un anciano que es como un padre para él. Con don Eliseo, Sonny aprende mucho sobre la brujería, los Señores y Señoras de la Luz, su tierra, su pueblo, sus ancestros, la religión católica, el Animismo, los sueños, etc.: “the old man had become like a father to Sonny-no, not only a father, a mentor. The old man’s stories helped Sonny connect with his roots, and his philosophy of life revealed the spiritual nature of the people.”²⁸

Don Eliseo no sólo es el guardián de las tradiciones, sino también el que vela por la seguridad de Sonny. Buena muestra de ello es su intervención que salva a Sonny cuando éste es atacado en la noche por Raven, quien intentaba recuperar su medallón. También, está don Eliseo cuando las brujas de Raven (Verónica y Dorothy) quieren sacrificar a Sonny. Finalmente, muere don Eliseo por estar auxiliando a Sonny en esa batalla de los sueños. Muere y permite a Sonny seguir vivo, y del mismo modo, ilumina el universo y promueve el Bien en la tierra. Y es que “Don Eliseo’s soul became light, became the light of the universe. For that purpose of life as don Eliseo taught, to fill the spirit with light, to become one with that cosmic light that flowed across the universe. To become God. [...] The old man had been his mentor, his guide into the dream world. He had died so Sonny might live.”²⁹

Esta situación nos recuerda la de Antonio Mares en *Bless Me, Ultima*³⁰ donde muere Ultima la Anciana para que triunfe el Bien y que progrese Antonio. Al igual que Ultima con Antonio, don Eliseo enseña a Sonny cómo ser dueño de sus sueños y de su vida. En general, la gente mayor del pueblo es de gran aportación para el detective, pues representa el apego a la tradición y la cultura indígena. Al igual que Don Eliseo, don Toto y doña Concha (dos ancianos y viudos), enseñan también a Sonny sobre los Señores y Señoras de la Luz y sobre las leyendas de pueblo.

Otro actante que influye positivamente en la acción de Sonny es Lorenza Villa. Se trata de una curandera que enseña también a Sonny a entrar en sus sueños y a identificarse con su coyote que, en caso de peligro o de necesidad, puede socorrerlo. Lorenza es quien cura a Sonny y lo alivia del susto. Trabaja con los brujos, pero, “in this case brujo didn’t mean just witch. It meant something more powerful; it meant men and women who could enter the world of spirit”.³¹ Lorenza ayuda a Sonny no sólo a interpretar sus sueños, sino también a rescatar a Rita y Cristina. En efecto, ayuda a Sonny a entrar en el mundo de los espíritus y se convierte a veces en coyote para vencer

²⁸ Ibidem, 128.

²⁹ ANAYA, 1999, 361.

³⁰ Rudolfo ANAYA, *Bless Me, Ultima*, New York, Warner Books, 1972.

³¹ ANAYA, 1996, 2.

a Raven. Finalmente, Lorenza, es quien “had been with Sonny through the travails and paralysis of the shaman winter, was instantly at his side”.³²

Otro personaje no menos importante es Rita, novia de Sonny. Representa aquí la armonía del cuerpo y del espíritu. Está siempre pendiente de cualquier cosa que él necesite. Rita sustenta al protagonista con su buena cocina y le asegura la quietud sentimental: “[...] Rita sex and food often came together.”³³ Está siempre cuidándolo: “throughout his convalescence, she had cared for him. Without her he would not have survived the depression that came with the paralysis.”³⁴ Es ella la que le convence de ver a Lorenza para limpiar y curar su alma al atormentarle el espíritu de Gloria. Según ella, “Lorenza would know what to do. She had gone to México to study with brujos. She practiced a kind of indigenous shamanism, in the way of the good brujas, those called curanderas in the New Mexican villages. They had a way of healing, a way of knowing.”³⁵ Junto con don Eliseo, don Toto y doña Concha, Rita a veces interviene directamente cuando Sonny está corriendo riesgo, por ejemplo, cuando Verónica la bruja está a punto de matarlo: “The three old friends –Snap, Crackle and Pop, they called themselves– had helped Sonny track Verónica in June. They had led Sonny right to her house. When Veronica hung Sonny like a goat and was ready to kill him, it was don Eliseo and Rita who rescued him from becoming one more sacrificial victim of the Zia cult. They believed Veronica was an evil sorcerer, a bruja, in the worst sense of the word.”³⁶

Paralelamente, Ruth de la biblioteca es de una aportación considerable, por todas las informaciones que le proporciona a Sonny. También está Howard de la policía que apoya al detective y se convierte en auxiliar ineluctable, pues “without Howard’s help Sonny couldn’t have solved the crime”.³⁷ Otros actantes, consciente o inconscientemente, aportan alguna ayuda a Sonny. Nos referimos a su madre, su tía Delfina (quien le pide investigar sobre el asesino de su hija Gloria), su gemelo Armando, Diego (que casi se convierte en detective perrito o aficionado), Chica (el perro lazarillo que sueña), José Escobar, Naomi, Bear y gente como Tamara y Morino. Tampoco hemos de olvidar el impacto de algunos elementos naturales como el sol, el agua, la tierra o los árboles y de otros simbólicos como El Zia sun, el Zia stone o el Zia medallion que vienen a reforzar el Animismo del pueblo.

En la acción del detective importa también y sumamente el conocimiento de la influencia de cada estación o momento del año sobre la vida del pueblo. De hecho, Raven comete sus fechorías cada vez que el pueblo entra en una nueva estación: *Zia Summer* (verano/solsticio), *Rio Grande Fall* (otoño/equinoccio), *Shaman Winter*

³² ANAYA, 2005, 168.

³³ Ibidem, 23.

³⁴ ANAYA, 1999, 22.

³⁵ ANAYA, 1995, 194.

³⁶ ANAYA, 1999, 44-45.

³⁷ ANAYA, 1996, 30.

(invierno/solsticio) y *Jemez Spring* (primavera/equinoccio). Por lo visto, la vida y la acción en este pueblo son cíclicas: “The pueblo kept the seasons, each one distinct. Spring was for plowing, the cleaning of the ditches, the running of irrigation water, planting. The cycle of the seed corn described the cycle of man’s life, the cycle of sun and moon. In summer the greening, the corn’s male tassels dropped with male pollen, and the old men went about collecting the sanctifying dust. In autumn ristras of red chile hung on the walls, the ears of corn were dried or made into chicos, the blue corn ground to make atole. Time of the hunt. And in winter, rest. Time for storytelling.”³⁸

Este ciclo de las estaciones da ritmo a la vida del pueblo, por lo que Sonny tiene que valerse de toda su simbología, la cual parece dominar Raven a la hora de cometer sus crímenes o de incidir negativamente en las acciones del detective. Hablando precisamente de las incidencias negativas, Raven aparece como el colmo de esta negatividad. Es el usurpador, el conspirador, el Malo, la encarnación y reencarnación del demonio.

Por lo general existen, según Anne Ubersfeld, dos tipos de oponentes: el coyuntural y el existencial.³⁹ El primero se opone, en nuestro caso, no al detective, sino a lo que busca éste. Aquí están todos los que, consciente o inconscientemente, desfavorecen a Sonny en su investigación. Podemos mencionar al propio Raven, sus brujas, Tamara, Tuco, Madge, Dr. Stammer, Dr. Shernenko, Frank Dominic, García y otros agentes de la policía, del FBI y de la CIA en un momento dado de la acción. Hablando de los últimos – asociados al gobierno – prefieren mantener a Sonny al margen de todo, como le advierte adrede Raven sobre el caso del gobernador asesinado: “You should know, Sonny. The government thinks you know too much. If you find out who really killed the governor a lot of very important people will go to jail. Yes, we were waiting for you, but so were others. Could it have been my friend Augie? He blames you for things falling apart.”⁴⁰

El segundo tipo de oponente – el existencial – es el que no se opone solamente al objeto deseado por el protagonista-detective, sino también y mucho más a la integridad física de éste. En esta batalla, se suele asistir a una eliminación física de uno de los rivales. En nuestro caso, Raven lo es y sólo puede tranquilizarse con la eliminación física del detective. Sonny y Raven son “the flip sides of the medallion”; el primero, “the light of the sun” y el segundo, “chaos of darkness”. Son “Yin and yang brothers engaged in eternal battle, growing older and wiser, until the resolution of their struggle acquired cosmic proportions”.⁴¹ A medida que avanza la intriga, los antagonistas van cobrando más poderes y la rivalidad entre ambos sólo puede acabar cuando uno de ellos alcance el poder supremo sobre el otro.

³⁸ ANAYA, 2005, 48.

³⁹ Anne UBERSFELD, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

⁴⁰ ANAYA, 2005, 162.

⁴¹ ANAYA, 1999, 47.

Desde esta perspectiva, podemos entender por qué Raven no ataca directamente a Sonny. Es que lo quiere aniquilar matándolo en el espíritu, en su alma y en su sangre: “[...] It is your soul I seek.[...] They preach I must come to you.[...] Don’t they know, it is you who must come to me? That, in a nutshell, is what I want. You, begging for sanity, at my feet. And we’re almost there.”⁴² Al querer matarle el alma a Sonny, Raven está planeando tener el control sobre todo, aunque, en fin de cuentas, permanece la intención de poner fin a la vida del que considera como su rival existencial.

Valoración sico-ideológica

Esta parte del análisis nos proporciona informaciones sobre las motivaciones y los impulsos, así como sobre las consecuencias sociales, culturales y políticas de las diferentes acciones del detective Sonny Baca. La “doble perspectiva psicológica e ideológica” permite “resaltar las figuraciones simbólicas y los vectores de comportamientos” y expectativas del detective.⁴³ La visión sico-ideológica nos ayuda a captar las determinaciones socio-históricas que sustentan la acción del detective. En realidad, la historia llama a Sonny a rescatar a su pueblo, conforme con las exigencias del momento. Y esta historia se hace deber e ideal a defender por Sonny Baca; de ahí la ideología que, según Ubersfeld, cuestiona “la relación entre el sujeto y el destinatario, entre la acción individual del sujeto y sus consecuencias individuales, y también socio-históricas”.⁴⁴

En efecto, el héroe de *Zia Summer*, *Rio Grande Fall*, *Shaman Winter* y *Jemez Spring* – como otros héroes novelescos de Rudolfo Anaya y otros escritores chicanos – es un hombre híbrido, consecuencia de una sociedad a caballo entre la cultura angloamericana y la cultura mexicana. Esta tetralogía detectivesca nos enseña sobre unas realidades y aspiraciones de una comunidad en una encrucijada entre la modernidad y la tradición. Habida cuenta que “la novela viene sobre todo constituida por dos elementos principales: el individuo protagonista novelesco y el universo, mundo novelesco”,⁴⁵ es necesario entender las motivaciones del detective Sonny Baca, héroe del universo chicano representado en las obras. Asimismo, es menester exorcizar a la propia sociedad así representada para entender sus expectativas y la finalidad de la acción del protagonista-detective.

Sonny no está al principio interesado por el dinero que le ofrece su tía Delfina para investigar sobre la muerte de Gloria. Está mucho más movido por la familia, pues a

⁴² ANAYA, 2005, 163.

⁴³ Georges MOUKOUTI ONGUEDOU, *Espacios-Personajes en Bendiceme, Última, Nilda e Hija de la fortuna: Un acercamiento a la cultura hispana de los Estados Unidos*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011, 225.

⁴⁴ UBERSFELD, op. cit., 63.

⁴⁵ Juan Ignacio FERRERAS, *Fundamentos de Sociología de la Literatura*, Barcelona, Círculo/Universidad, 1988, 55.

pesar del deber que siente como primo de Gloria, está propulsado en esta misión por encomienda de su tía: “Find who did it, Sonny. [...] Do it for Gloria.”⁴⁶

El detective siente una responsabilidad ante un pueblo que ha puesto toda su esperanza en él. Muestra de esta esperanza son estas palabras de Sophie Valdez, una antigua compañera del curso de inglés: “we trust you, Sonny, you’re our hero”.⁴⁷ Sabe que no debe fallarles, puesto que “there were people out there depending on him”.⁴⁸

Sonny encarna también el humanismo y la honestidad. Por ejemplo, en la muerte de Verónica (aliada de Raven), Madge considera que no fue un asesinato, sino un accidente. Implícitamente, está protegiendo los importantes intereses e ingresos financieros que genera su empresa. Por eso, quiere que Sonny mienta sobre el caso: “I’m not asking you to cover up a murder. The community knows you. What you did in the Dubronsky case made you a hero. A Chicano detective, fighting for law and order, that’s something. If you said this morning’s tragedy was an accident, people would listen.”⁴⁹ Pero el detective no puede ni debe mentir al pueblo, aun si Verónica intentó matarlo: “He had no good feelings for Verónica – She had tried to kill him – but she was human and she had been murdered. Now Madge Swenson and her people wanted to sweep the murder under the rug.”⁵⁰ A pesar de proponerle mucho dinero, Sonny se niega a que compren su conciencia.

En esta investigación conoce a Diego y su humilde familia. Tiene buena consideración de lo que es y debe ser una familia y como se apega a ella y a su pueblo, se propone ayudarlos. Los lleva a la fiesta y a comer en casa de don Eliseo para después buscarles trabajo: “[...] That’s a start. Maybe I can get Peter a job at one of TV stations. Get Diego and Peewee to help don Eliseo. It’s going to work out”.⁵¹ Como es de esperar, estos pobres están muy complacidos y agradecidos con la solidaridad de Sonny. Su novia Rita avala efectivamente esta solidaridad considerando que “the new situation had made them all enthusiastic. Peter was to go to TV station, where Sonny had landed him a part-time job. Busboy was to work in Rita’s cocina. And Rita planned to take Marta and Cristina shopping. She was already thinking of school for the little girl”.⁵² Cuando Madge y Dr. Stammer recurren otra vez a sus servicios para encontrar al asesino de Mario Secco (el italiano que mataron en otro partido de la fiesta de aeronautas), Sonny exige como pago la construcción de una casa para seis personas: “You want to catch a murderer, I want a home for a family of six.”⁵³ En realidad, Sonny piensa ofrecer una casa moderna a la familia de Diego.

⁴⁶ ANAYA, 1995, 42-43.

⁴⁷ ANAYA, 2005, 191.

⁴⁸ Ibidem, 191.

⁴⁹ ANAYA, 1996, 58.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Ibidem, 98.

⁵² Ibidem, 107.

⁵³ Ibidem, 116.

Como se puede comprobar, el detective Sonny Baca encarna las virtudes cardinales y los valores católicos básicos. En este sistema de valores, se inscribe como un mediador y un liberador para su pueblo; de ahí que podamos considerarlo como un héroe. Cada vez que se acaba un episodio de su acción, se nota la esperanza del pueblo que sueña con un futuro halagüeño. Cuando por momentos Raven es aniquilado, el pueblo asiste a un “new beginning. A beautiful day, [...]. They put their lives on the line so their children would know a better future. The dream of peace, after all, had to be forged by the hands of courageous men and women.”⁵⁴

A la luz de lo que precede, vemos en filigrana un ideal del hombre chicano mediante la sicología de Sonny Baca. Se trata de un chicano en busca de una altivez, una dignidad, una felicidad, una libertad de espíritu y de corazón y una justicia social tanto para su pueblo como para todos los desheredados y oprimidos del mundo.

En consecuencia, podemos interpretar la acción detectivesca de Sonny Baca como una mediación hacia el entendimiento de una identidad chicana. Efectivamente, con los relatos policíacos como los que analizamos, el detective aparece como un mediador de la identidad, entendida ésta como “la imagen que ofrecemos y que los demás obtienen a través de nuestros concretos actos de conducta, en forma de actuaciones llevadas a cabo en contextos diferentes y desempeñando roles distintos”.⁵⁵

El coraje de Anaya se halla entonces en el hecho de hablar de problemas sociales que se pueden vivir y experimentar, pero con un toque de subversión del género. Eso es lo que encontramos también en algunas acciones de detective afroamericanas⁵⁶ cuyos héroes luchan por la perfección espiritual y contra la pobreza y las injusticias sociales y raciales. Como estos detectives afroamericanos, Sonny Baca está arraigado en su cultura. Bebe en la fuente de la historia de su pueblo y toma en cuenta el curso de dicha historia.

En su investigación, intenta combinar la racionalidad con la espiritualidad, el sueño con la realidad. A modo de ilustración, podemos ver estas actitudes de espíritu cuando en cada caso que tiene, recuerda a sus amigos Manuel López y don Eliseo. El primero le aconseja un método racionalista: “Start from the beginning, Manuel Lopez said. Start gathering the facts.”⁵⁷ Luego, tiene los consejos y las advertencias del anciano don Eliseo que está “precurriendo” las batallas en las almas y los sueños: “The battle of good and evil is always for the soul [...]. It was evil that killed your prima. If these

⁵⁴ ANAYA, 1999, 360.

⁵⁵ Carlos CASTILLA DEL PINO, *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, 21.

⁵⁶ Los detectives afroamericanos, en su mayoría, beben también en la fuente de sus tradiciones ancestrales. Tanto los detectives afroamericanos como los chicanos están atados a la familia, a la comunidad y a la historia del grupo étnico al que pertenecen. En general, los detectives de estos grupos étnico-culturales creen en la profecía y el misterio en sus indagaciones. Además, creen en otra religión o filosofía denominada Animismo. Comparten la visión del mundo norteamericano y se preocupan por las injusticias, la segregación racial y sociopolítica y la codicia del mundo contemporáneo.

⁵⁷ ANAYA, 1995, 44.

people think you're getting in their way, they will go after you. They will offer you things, they will mislead you, put false clues in your path, send you bad dreams, try to cripple your soul. They are dangerous, Sonny. Those who do this are been in the world a long time.”⁵⁸

Con estos consejos y advertencias, Sonny empieza a consultar los registros y documentos públicos antes de ir a la biblioteca en la que trabaja Ruth Jamison, su amiga de escuela. En esta biblioteca, Sonny lee cosas que ocurrieron con las muertes de alguna gente del pueblo: “Sonny hunkered down and began to read, making a note of the time and place of each occurrence. There was usually one a year, usually in the early summer, and always in a different part of the state. The mutilations were always done with surgical precision; tongues were removed, vaginas cut from cows, and balls from bulls. Very little trace of blood was ever found. And not a single person had been arrested in a case that involved cattle mutilation.”⁵⁹

A partir de allí, se puede ver cómo el detective chicano concilia los dos métodos que finalmente son complementarias. De todos modos, en este proceso, llegamos en la mente de Sonny con esta conclusión de don Eliseo: “[...] Everything is connected. Just like Einstein said. His formulas tie the universe together. DNA ties the body together.[...] there's no such thing as coincidence! All those scientists up at Los Alamos talking about random this and random that. There's no random. The equations can be put on paper! $E=mc^2$. There's an order; we just can't see it. [...] In dreams, or in nightmares, every image or gesture or world or color has meaning, [...]. Dreams aren't outside of reality, they are reality.”⁶⁰

Aparte del método utilizado para la investigación, es también una subversión el uso del tiempo que aquí merece una atención particular. Anaya concilia el tiempo cronológico con el tiempo onírico, “the tenses of time blended into each other, not only in the dream time, but also in that time known as ordinary time”.⁶¹ El cronotopo, esa relación espacio-tiempo deja de existir con la muerte, y es el caso del caos en el que Sonny desea echar a Raven: “Chaos, where space-time did not exist.”⁶²

En estas novelas, los personajes creen en la reencarnación del alma, como son los casos de las brujas de Raven que viven con las almas de mujeres ya fallecidas, o del propio Raven al que ningún disparo puede matar. Sonny se convierte también en “trickster”⁶³ en su forma de coyote cuando tiene que luchar contra Raven. Cree en la

⁵⁸ Ibidem, 67.

⁵⁹ Ibidem, 47.

⁶⁰ ANAYA, 2005, 62-63.

⁶¹ Ibidem, 279.

⁶² Idem.

⁶³ Un “trickster” es una figura muy presente en las tradiciones culturales de muchos pueblos indígenas. Es un tramposo y embaucador. Se disfraza de vez en cuando y puede aparecer en forma de hombre, mujer o animal antropomórfico y bajo múltiples nombres. Como “trickster”, Raven hace trucos. En casi todas sus fechorías, Raven “isn't really Raven, of course, [...] He's got a list of

transmigración del alma porque según piensa, “transmigration of the soul, for the soul never died, it was forever an alien, wandering from person to person, or from dog to dog, until the karma was cleansed”⁶⁴ y por encima de todo, cree en las profecías. Inherentemente a esta transmigración y estas profecías, se puede entender la obsesión temática anayana basada en unas vehementes tentaciones llenas de supersticiones, fantasía e imaginación.

Conclusión

En definitiva, este análisis nos permite aproximarnos a la cultura chicana considerada como étnica y marginal en EE.UU. Estas obras estudiadas son un caso de subversión del género policíaco. Por lo general, la literatura, cualquiera que sea el género, permite al hombre comprender, sentir e interpretar al mundo y al hombre protagonizados en la obra. Estos mundos imaginarios de Anaya son lugares de encuentro de conocimientos, experiencias, emociones, creencias, deseos y esperanzas del autor y del pueblo chicano. El autor nos propone un mundo de confluencia de muchos saberes en torno a unas acciones conflictivas. Se trata de espacios novelescos en que la conciencia del chicano en cuanto grupo se revela como un proceso de integración del hombre como signo y significado.

Sonny Baca, protagonista y héroe de estas novelas, no es un detective solitario, sino solidario con los suyos. Valora la importancia de la comunidad porque, como le confiesa el anciano don Eliseo, “in this land, [...] a man is lucky if he has two things. A good wife, and a good neighbor”. Y como lo hemos podido comprobar, “Sonny had good neighbors. And he had a good woman.”⁶⁵ Está consciente de formar parte de un grupo social híbrido y marginado. Esta doble conciencia de su situación lo obliga a tomar en cuenta su biculturalismo, explorando los conflictos entre los antiguos y nuevos modos de vida y de pensamiento. A pesar del clímax debido a la permanencia del Mal, se esfuerza por conciliar lo tradicional y lo moderno, lo racional y lo espiritual.

Los asesinatos, las mutilaciones, los secuestros, el terrorismo o el narcotráfico aparecen como los crímenes más visibles en la sociedad. Sin embargo, la corrupción del gobierno y de la policía es lo que acaba por frustrar al detective: “Sonny didn’t listen. He was following the thread of his frustration, a deep ache that told him too many deals had been made for him to trust the makers of social justice. He wasn’t the only one who had been sold out by “the system”. A lot of people had been bought and sold and the ripping

aliases a mile long. Sometimes he’s John Worthy, sometimes Worthy John. Sometimes he’s John Bearman, other times Worthy Black Crow. But he’s very secretive, won’t allow himself to be photographed”, ANAYA, 1995, 171.

⁶⁴ Ibidem, 117-118.

⁶⁵ Ibidem, 112.

at the seams was the sign the seals were not holding, the structure was falling apart, as sooner or later all social structures run by men of greed are bound to collapse.”⁶⁶

El mismo gobierno que debería asegurar la prosperidad de la población está privatizando el agua; y así, los derechos y poderes sobre esta fuente de vida estarían en manos de unos pocos. Y, perder los derechos sobre el agua significa para un pueblo indígena, perder lo esencial, es decir, sus tierras: “the privatization of water would continue, the rivers would be bought and sold, the great squeeze was on[...]. But tomorrow was another day, and if enough like-minded people got together they could protect the environment in which they lived. The earth, the air, the water, it’s all they had. Those elements were what every person held as faith in life, as had been recorded in all the myths of the past.”⁶⁷

Los elementos de la naturaleza como son la Tierra, el Cielo, la montaña, el agua, el aire o el viento tienen mucha importancia en el relato y en la vida del pueblo chicano. Estos elementos deben conservarse, al igual que algunos animales como coyotes, búhos y tortugas (símbolo de la sabiduría). Además, como cualquier otro pueblo consciente de su pasado y su futuro, necesita una civilización con todo su panteón de dioses y de héroes mitológicos como la Llorona, la Virgen de Guadalupe, etc, pues, “stories, legends, and myths are what connected the humans to the Eternal Mystery, connected one person to the other, because all share the same history, the same First Mother, the same First Father”.⁶⁸ De este modo, si todas esas cosas vinieran a desaparecer, el pueblo se encontraría asfixiado por la codicia y la avaricia de los que se quieren apoderar las riquezas del pueblo. Con todo, pese a lo subversivo que revisten estos relatos de Anaya, llegamos siempre a convencernos de que la novela policíaca, más allá de las vicisitudes históricas, traduce la profunda inquietud del hombre moderno frente a la omnipresencia y permanencia del Mal en la sociedad.

⁶⁶ Ibidem, 185.

⁶⁷ Ibidem, 296.

⁶⁸ Ibidem, 180.

**BODAS DE SANGRE DE FEDERICO GARCÍA LORCA
EN LAS TABLAS HÚNGARAS.
ALGUNAS REPRESENTACIONES MEMORABLES
ENTRE 1957-2014**

ESZTER KATONA

Universidad de Szeged

Resumen: La primera obra teatral de Federico García Lorca puesta en escena por una compañía húngara fue *La casa de Bernarda Alba* en 1955. La atención de los directores húngaros siguió con atención los dramas del artista andaluz, así, dos años más tarde, en 1957 el Teatro Nacional Húngaro puso en su programación otra obra, *Bodas de sangre*, escrita por el granadino en 1933. Desde entonces, la popularidad de esta pieza no ha disminuido nada en las escenas húngaras, incluso inspiró adaptaciones al baile y al teatro de ópera. Últimamente, en la temporada 2013-2014, el teatro *Magyar Színház* ha puesto en escena esta pieza y este estreno inspiró el presente ensayo cuyo objetivo es hacer un repaso sobre la recepción húngara de *Bodas de sangre*, destacando algunas representaciones importantes de las seis décadas pasadas.

Palabras clave: Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, recepción húngara entre 1957-2014.

Abstract: *The House of Bernarda Alba* was the first play of Federico Garcia Lorca that was staged by a Hungarian company in 1955. Hungarian directors followed with close attention the dramas of the Andalusian playwright and two years later, in 1957, the Hungarian National Theater included on its program another play of Lorca, *Blood Wedding*, written in 1933. Since then, the popularity of this drama on Hungarian stages has not diminished at all, it also inspired dance and opera adaptations. Recently, in the 2013-2014 season, *Magyar Színház* theater has also staged this play. The aim of this paper, which has been inspired by the aforementioned premiere, is to offer an overview of the Hungarian reception of *Blood Wedding*, highlighting some important productions of the past six decades.

Key words: Federico García Lorca, *Blood Wedding*, hungarian reception between 1957-2014.

Introducción

Federico García Lorca se inspiró para escribir su obra *Bodas de sangre* en una noticia periodística de 1928 que relataba un misterioso asesinato en vísperas de una boda cerca del pueblo de Níjar. El hombre muerto era el antiguo amante de la novia, que raptó a la chica por la noche antes de la boda, pero que recibió su castigo mortal a manos del

hermano del novio. Es seguro que el artista granadino conoció esta historia de celos y venganza familiar a través de la prensa madrileña¹ y, aunque cambió las relaciones familiares entre los personajes de la historia, conservó algunos detalles de la fuente real.² En la versión de Lorca el asesinato será doble, ya que los rivales, el Novio y Leonardo se matan el uno al otro, mientras que la Novia, estigmada por su comportamiento que está contra la moral social, vuelve arrepentida al pueblo. Su apasionado monólogo explica a la Madre doliente la diferencia entre los dos hombres, caracterizando con claridad a los caracteres opuestos del Novio y Leonardo:

“NOVIA: ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (Con angustia) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡Óyelo bien!; yo no quería, ¡óyelo bien!. Yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!”³

El tema del amor perdido y no cumplido u obstaculizado por motivos sociales y/o materiales es fundamental en toda la obra dramática del granadino desde *El maleficio de la mariposa* (1920) hasta *La casa de Bernarda Alba* (1936). El destino trágico es inevitable también en el caso de los dos jóvenes de *Bodas de sangre* ya que no hay otra solución “que

¹ La noticia se publicó en *ABC*, el 25 de julio de 1928, cuyo texto reproduce Gibson. (Ian GIBSON, *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1985. 554). Los reportajes y la investigación se publicaron en seis números del *Heraldo de Madrid*, 24-28 y 30 de julio de 1928.

² Por ejemplo, la Novia del drama vive con su padre porque su madre murió hace años, igualmente que Francisca Cañadas Morales, la novia verdadera de la historia criminal perdió a su madre. Además, según las crónicas, el antiguo amante de Francisca, Curro Montes Cañadas, que era además su primo, llegó primero a la boda. Al escuchar en secreto la disputa entre Francisca y su esposo futuro decide raptar a la joven en su caballo. Curro era un jinete experto como también la relación de Leonardo y su caballo es especial y será un elemento importante dentro del drama lorquiano. En la caracterización del Novio también tomó García Lorca los rasgos del novio verdadero, Casimiro Pérez Pino, un tipo tímido y obediente a las órdenes de su propia madre dominante. Gibson opina que en la figura de la Madre, García Lorca refleja, tal vez inconscientemente, a su propia madre, Vicenta Lorca. El instrumento asesino en la historia de Níjar fue una pistola convertida en una navaja, mucho más dramática y con una simbología densa también en la obra anterior –basta pensar en los poemas de los tomos *Cante jondo* y *El romancero gitano* – de García Lorca.

³ Federico GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre*, asequible en: <http://usuarios.tinet.cat/picli/libros/glorca/gl003900.htm>, fecha de consulta: 2 de junio de 2014. Todas las citas posteriores de este drama tienen esta fuente.

seguir el camino de la sangre”, las pasiones y la inclinación sin limitaciones incluso cuando eso les conduce inevitablemente al fracaso. La pasión mutua de Leonardo y la Novia no muere durante los años pasados separados, solo queda reprimida orgullosamente por las mencionadas expectativas familiares y sociales (orgullo de casta, matrimonio por interés). La justicia de la sociedad cuyo orden ha sido violado por la rebelión de los dos jóvenes desemboca en la tragedia: el resultado será la muerte violenta del Novio y Leonardo y la soledad de las tres mujeres, la Madre, la Novia y la mujer de Leonardo.

García Lorca, como hemos visto, extrae material de la vida real para escribir un drama rural, género muy cultivado también por otros dramaturgos de éxito. A diferencia de éstos,⁴ el dramaturgo de Fuente Vaqueros no se queda en la superficie de un puro costumbrismo, sino que logra crear una obra maestra con verdaderas pasiones humanas y con un lenguaje densamente metafórico. A partir de la fuga de los dos jóvenes, con la que finaliza el segundo acto, se quiebra y desaparece el realismo de la acción para dar paso a la fantasía poética. En el escenario del tercer acto ya aparecen personajes alegóricos, como la Luna y la Muerte, y pasajes de mucho lirismo, como la hermosa e insinuante canción de cuna (aún en el cuadro segundo del acto primero) o el coro de los Leñadores (en el cuadro primero del tercer acto).

Para todos los directores que quieren poner en escena esta tragedia –tal vez la pieza teatral más compleja de la obra dramática lorquiana– es una cuestión clave encontrar el equilibrio adecuado entre las situaciones reales y los elementos simbólicos y/o surrealistas. Encontrar este equilibrio no es fácil porque las figuras y los elementos míticos aunque están presentes ya desde el comienzo, sin embargo entran en la historia (y en el texto también) solamente en las últimas escenas, elevando la tragedia al nivel de la trascendencia poética. Si la aparición de estas figuras es inesperada, su efecto puede romper todo el espectáculo. Al contrario, si está preparada con cuidado, puede ocurrir que su presencia no cause el resultado deseado. Justamente por este motivo la dirección de *Bodas de sangre* es un gran desafío para todos los artistas, tanto directores, como actores.

En los años 50-60 la interpretación húngara de los dramas lorquianos era más realista de lo deseado.⁵ La mayoría de los literatos y dramaturgos teatrales de aquel entonces consideraba también *Bodas de sangre* como una obra trágica de contexto campesino y pensaba que la estilización lírica y el toque surrealista de algunas escenas eran unos “accesorios” exteriores pero, sin duda alguna, muy interesantes. Solo pocos entendían que la sangre –que ya aparece en el título– no tenía un valor simplemente simbólico o algo que sugería el desenlace siniestro del drama, sino que era la clave de toda la obra. La sangre es la fuerza motriz y la protagonista de toda la acción. La huida

⁴ Por ejemplo, el teatro costumbrista de los hermanos Álvarez Quintero, Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944), el teatro poético de Eduardo Marquina (1879-1946), o los dramas rurales de Jacinto Benavente (1866-1954).

⁵ Géza FODOR, “Látomás és indulat az operában Szokolay Sándor: Várnász - Magyar Állami Operaház”, in: *Muzsika*, noviembre de 2003, 28.

de Leonardo y la Novia no es simplemente la culminación de una acción psicológica sino que es la manifestación de la fuerza de la sangre. La enunciación fatal de la Madre – “Ha llegado otra vez la hora de la sangre.”– eleva la *vendetta* determinada por las leyes sociales al nivel ancestral de las fuerzas naturales. “La sangre” del título y “la oscura raíz del grito” de la última frase de la obra antes de caerse el telón, determinan todo el ambiente escénico que está mucho más allá del realismo decimonónico⁶ de las obras rurales de los dramaturgos españoles mencionados.

Hay que ver, pues, que la dramaturgia lorquiana no es realista a secas, porque García Lorca debajo de la superficie realista en todos los momentos hace un ingenioso juego dramático tanto con las partes líricas como con el simbolismo cromático, acústico y espacial. Observando tal característica, un dramaturgo de hoy ya no puede considerar el repentino cambio de la prosa en poesía como un simple cuadro de género folclórico – por ejemplo, la nana del segundo acto– sino como un importante cambio de dimensión.

Generalmente, las primeras puestas en escena captaron el surrealismo de la obra solamente en el primer cuadro del último acto (la escena del bosque con los Leñadores) y no prestaron mucha atención, por ejemplo, a la escena de las tres muchachas que están devanando una madeja roja, alusión evidente a las Parcas mitológicas, símbolos del *fatum*. Por consecuencia, el drama rural realista de la primera lectura superficial, *Bodas de sangre*, se convierte en una pieza teatral con denso valor lírico, simbólico y mitológico. Así, para lograr una adecuada interpretación, el director tiene que encontrar el equilibrio, muy frágil, entre lo elevado y lo cotidiano, entre la estilización y el realismo.⁷ Y eso es lo que evidentemente dificulta la puesta en escena de esta obra maestra.

Por supuesto, para un espectáculo húngaro, el director necesita una traducción de la obra. Las primeras puestas en escena utilizan la traducción magistral⁸ de Gyula Illyés.⁹ Desde la dirección de Eszter Novák podemos ver un cambio respecto al texto utilizado ya que después de 1996 los directores prefieren la nueva traducción de Zsuzsanna Gajdos y Miklós Veress, y ya solo pocos vuelven a la primera versión húngara.

⁶ Aquí pienso es necesario hacer la distinción entre el realismo como categoría estética y el realismo como corriente literaria de la segunda mitad del siglo XIX.

⁷ Tamás KOLTAI, “Benne vannak a korban”, in: *Élet és Irodalom*, 14 de noviembre de 2008.

⁸ Gábor GODA, “A vérnász kése”, in: *Élet és Irodalom*, 10 de mayo de 1957.

⁹ La primera traducción del drama apareció justamente en 1957, en el libro *Toreádorsírató. Válogatott költemények és színművek* [Poesía y teatro selecto de Federico García Lorca], Budapest, Európa, 1957. Aquel tomo contenía aún la traducción de László András –que dio el título *Vérmennyegző*– y solamente en la siguiente publicación, del mismo año, llegó al público el drama en la interpretación húngara de Gyula Illyés (Federico GARCÍA LORCA, *Vérmász*, Budapest, Európa, 1957). La traducción del título de la obra, en húngaro *Vérmász*, parece una solución muy acertada. Sin embargo, hay que mencionar que eso no solamente elogia al traductor sino más bien a Mihály Vörösmarty ya que el poeta más importante del Romanticismo húngaro intituló así su tragedia de cinco actos en 1834, obra premiada por la Academia de Ciencias de Hungría.

El primer estreno de *Bodas de sangre* en Hungría (1957)

El primer director húngaro que puso en escena una obra teatral de Federico García Lorca fue Endre Marton, director de *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Katona József en 1955. Por el éxito de aquel estreno, dos años más tarde, el Teatro Nacional de Budapest puso en su cartel también el drama *Bodas de sangre* con el mismo director.

Los espectadores y los críticos de teatro de los años cincuenta, al ver *La casa de Bernarda Alba* aplaudieron sobre todo las aspiraciones realistas de García Lorca, categorizando al dramaturgo como un “escritor del pueblo” y eso armonizaba perfectamente con el realismo popular de la tendencia literaria húngara.¹⁰ En el caso de *Bodas de sangre* los artistas húngaros –tanto los directores, como los actores o los escenógrafos– se encontraron con una tarea muy diferente y mucho más difícil, ya que en esta obra el realismo está mezclado con un fuerte lirismo.¹¹ Así, no es posible poner en escena esta obra como un puro drama rural, ya que sus personajes no son simples campesinos, sino que, ante todo, son hombres y mujeres de sentimientos humanos muy universales. Así, Lorca tampoco se sumerge en el provincialismo o en el dialectalismo: no es un sociólogo, sino un dramaturgo poético y, a la vez, un poeta dramático.¹²

La mayoría de las críticas sobre este estreno elogian el trabajo del director, destacando la dificultad que ofrece la tragedia misma por la mencionada combinación del realismo con lo fantástico¹³, lo surrealista¹⁴, lo estilizado¹⁵. El elemento poético del drama es lo que distingue esta obra de otros dramas rurales y, si el director se olvida de este factor, comete un grave error. Lo cometieron algunos de los directores extranjeros también –opina Tolnai– que guardaban solo la faceta realista de la obra, asegurando así la homogeneidad de los tres actos. Esta concepción, sin embargo, quita por completo lo poético, o, según algunos, “lo romancesco”, aludiendo abiertamente a la estrecha relación que une el ambiente de las piezas del *Romancero gitano* con el de *Bodas de sangre*. Afortunadamente –sigue Tolnai–, Endre Marton eligió otro método: él guardó fielmente lo estilizado del tercer acto e introdujo algunos elementos estilizados (por ejemplo, la pantomima de la Luna y la Mendiga/Muerte) ya en las dos primeras partes, garantizando de tal manera la unidad de los tres actos.¹⁶

¹⁰ Entre los escritores de esta tendencia hay que destacar a Gyula Illyés –que, además, por esta afinidad será un excelente traductor de más dramas lorquianos– Zsigmond Móricz, László Németh, Áron Tamási.

¹¹ Gábor TOLNAI, “Vérnász. García Lorca drámájának bemutatója a Nemzeti Színházban”, in: *Népszabadság*, 12 de mayo de 1957.

¹² Gábor, GODA, op. cit.

¹³ Imre DEMETER, “García Lorca: Vérnász. Bemutató a Nemzeti Színházban”, in: *Esti Hírlap*, 21 de abril de 1957.

¹⁴ Jenő KATONA, “Vérnász”, in: *Nagyvilág*, 1957, 4, 619.

¹⁵ Gábor TOLNAI, op. cit.

¹⁶ Ibidem.

La crítica de Jenő Katona¹⁷ destaca el profundo dramatismo y el realismo de los dos primeros actos, pero condena severamente el surrealismo del tercer acto. Los diálogos instintivos y muy acertados tanto respecto a la situación como al carácter de los personajes, en la última parte del drama se convierten de repente en unos recitados retóricos – según Katona. El periodista critica que el dramatismo se transforma en lirismo que, según su opinión, no es muy compatible con la tradición teatral. Yo, personalmente no comparto el juicio del autor, incluso podríamos preguntar por qué se excluirían el uno al otro. Es bien sabido que el mundo teatral de García Lorca está lleno de lirismo como también su lírica es densamente dramática, basta pensar en el dramatismo de los famosos poemas del emblemático y ya citado *Romancero*. En este punto es interesante contrastar la crítica mencionada con el análisis muy elogiador de Goda que ve la grandeza artística de García Lorca justamente en su capacidad de mezclar tan naturalmente lo estilizado con lo real cuyo efecto es impresionante – dice Goda.¹⁸ Aunque afirmo que Jenő Katona tiene también razón cuando habla sobre una equivocación del director: dar el papel de la Luna a un actor (Tamás Major) –en vez de una actriz– es una idea errada¹⁹, y su actuación será incluso ridícula cuando en su monólogo el astro de la noche habla sobre “los montes de mi pecho”. Este inexplicable cambio de género confunde la simbología no solo lorquiana sino la universal también, ya que la luna es un principio femenino desde la antigüedad.

Todos los artículos que analizan la dirección de Marton elogian tanto el trabajo de las actrices (Erzsi Somogyi, Erzsi Máthé, Katalin Berek, Mária Sivó, Frida Gombaszögi), y los actores (Ferenc Kállai, Gyula Buss, Endre Szemethy) como la escenografía (Gyula Hincz) y el vestuario (Piroska Laczkovicz). La opinión de Goda es, tal vez, la más deslumbrada, llegando a la siguiente conclusión: “Si García Lorca pudiera ver su propia obra en el Teatro Nacional, estaría totalmente conforme con la dirección.”²⁰

Teatro Jókai de Békéscsaba, dirección de Béla Udvaros (1981)

El director del estreno de marzo de 1981, Béla Udvaros, mencionó en una entrevista que la posibilidad de poner en escena *Bodas de sangre* era antiguo sueño suyo. Se encontró por primera vez con García Lorca en 1960 cuando dirigió *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Katona József de Kecskemét. Es decir, de manera similar a Endre Marton, el director del primer estreno húngaro de esta obra, Béla Udvaros tuvo también experiencia previa con un drama lorquiano. En la entrevista citada el director

¹⁷ Jenő KATONA, op. cit., 619-620.

¹⁸ Gábor GODA, op. cit.

¹⁹ Lamentablemente muchos de los directores posteriores (Béla Udvaros, Eszter Novák, ... etc.) han dado el papel de la Luna a un actor, aunque, con la retraducción de la obra la nueva versión húngara pudo evitar las referencias “al pecho” del astro luminoso y así eludir esta ambivalencia sexual.

²⁰ Gábor GODA, op. cit.

expresa su profunda admiración por García Lorca y considera al dramaturgo granadino como un hombre de teatro ejemplar: “Cuando el teatro perdió cada vez más su lirismo, justamente en aquel momento llegó García Lorca y realizó la gran síntesis del drama y de la poesía.”²¹ Udvaros en este aspecto encuentra la grandiosidad del artista español y por eso, como explica, sus obras teatrales pueden darnos una experiencia compleja, ya que la hermosura de la poesía intensifica el conflicto dramático.

A pesar de eso, podemos decir que el director no logra realizar esta fusión en las tablas del Teatro Jókai: subraya más bien el lado realista de la historia y queda en deuda con el lirismo. Aunque no elimine por completo del reparto los papeles de la Luna²² y de la Muerte, su función es muy desdibujada y pierden su fuerza dramática.²³

El crítico del periódico *Népszabadság* también echa de menos el dramatismo de la obra, degradando la dirección de Udvaros a una fábula. Su severa opinión deja elogiar solamente la escenografía, único elemento del espectáculo fiel a la tragedia. Sin embargo, eso no pudo salvar la función – concluye secamente el periodista.²⁴

Sin embargo, podemos encontrar en la prensa local una voz más positiva también sobre el espectáculo. Andódy destaca algunas soluciones buenas del director aunque, en la mayor parte de su recensión, elogia más bien la genialidad de García Lorca y no tanto la concreta puesta en escena. Es delator también que para el periodista la mayor impresión se la causara la traducción de Gyula Illyés que tenía “una claridad como un arroyo”.²⁵

Bodas de sangre sin sangre: dirección de Eszter Novák (Új Színház, 1996)

La primera curiosidad del estreno de Új Színház en 1996 fue que, por fin, una directora hizo la puesta en escena. En el caso de *La casa de Bernarda Alba* este elemento es muy importante ya que aquella obra es un verdadero drama de mujeres, protagonizado por caracteres femeninos muy fuertes. Así, pienso que la cuestión del género del director no puede ser indiferente en el caso de *La casa...*, visto que una mujer pudo sentir desde dentro la situación de las mujeres frustradas.²⁶ Aunque *Bodas de sangre* tiene un reparto mucho más equilibrado desde el punto de vista del sexo de los personajes, no podemos declarar entonces que fuera una obra tan evidentemente

²¹ Ervin SASS, “Lorca: Líra és dráma nagy szintézise. Udvaros Béla a *Vérnászról*”, in: *Békés Megyei Népiújság*, 15 de marzo de 1981.

²² Semejantemente a la dirección de Marton (Teatro Nacional, Budapest, 1957), también el director del estreno de Békéscsaba da el papel de la Luna a un actor (István Imre), una decisión no muy acertada.

²³ Erzsébet ÉZSIÁS, “Vérnász. Lorca-bemutató Békéscsabán”, in: *Új Tükör*, 26 de abril de 1981.

²⁴ T. E., “*Vérnász*. García Lorca drámája a békéscsabai Jókai Színház előadásában”, in: *Népszabadság*, 3 de junio de 1981.

²⁵ Tibor ANDÓDY, “*Vérnász*”, in: *Békés Megyei Népiújság*, 4 de abril de 1981.

²⁶ Entre las directoras de *La casa de Bernarda Alba* destacaría a Judit Nyilassy (Miskolc, 1968), Kati Lázár (Kaposvár, 1985), Erzsébet Gaál (Szeged, 1996), Erika Szántó (Győr, 2000), Judit Galgóczy (Debrecen, 2005).

“femenina”, aunque podemos decir que los papeles de las mujeres dentro de este drama son mucho más fuertes que los de los hombres.²⁷ Eszter Novák, la directora del espectáculo de 1996, sintió muy bien este rasgo y aún percibió perfectamente que entre las figuras femeninas había una jerarquía según su dolor y su resignación hacia su propio destino. Las actrices²⁸ de su espectáculo actúan según este criterio. Por eso, uno de los críticos opina que se trata de un espectáculo femenino: la concepción dramática acentúa este carácter matriarcal de la sociedad retratada.²⁹

Otra novedad de la dirección de Eszter Novák es que por primera vez la directora no utilizó la traducción de Illyés –elogiada por muchos– y tuvo el coraje de romper esta tradición, retraduciendo y adaptando al espectáculo el texto lorquiano. Zsuzsanna Gajdos tradujo las partes en prosa, mientras que Miklós Veress se encargó de los pasajes líricos. Los críticos destacan este cambio y aprecian el lenguaje conciso y muy rico en metáforas³⁰ utilizado por los dos traductores, aunque a veces lo juzgan demasiado elocuente.³¹ Según otros, el gran mérito de Gajdos y Veress es que –respecto a la primera versión de Illyés– los traductores nuevos hicieron una versión mucho más seca, aunque lírica, y libre del folclorismo exagerado.³² Sin embargo, en este espectáculo tampoco está ausente el folclor pero no aparece en el lenguaje sino que en la música y en el baile que mezclan elementos españoles, húngaros y gitanos. Tal vez Novák fuera motivada por la ópera de Szokolay y por la película musical de Carlos Saura protagonizada por Antonio Gades y Cristina de Hoyos

El primer encuentro de Eszter Novák y García Lorca fue en 1993, cuando la directora, recién diplomada, puso en la Escena Ódry, teatro de la Universidad de Artes Escénicas de Budapest, *La tragicomedia de Don Cristóbal y Doña Rosita*. Respecto a esa farsa, *Bodas de sangre* fue una obra verdaderamente difícil, pero la dramaturga logró solucionar bastante bien la tarea. Novák también logra combinar el realismo con la poesía y, de manera semejante al ejemplo de Marton (Teatro Nacional de Budapest, 1957) intenta introducir el mundo lírico y trascendental ya en los dos actos primeros.

²⁷ García Lorca imaginó en este drama seis papeles femeninos (la Madre, la Novia, la Mujer de Leonardo, la Suegra, la Criada y la Vecina) y tres masculinos (Leonardo, el Novio y el padre de la Novia). Los personajes alegóricos (la Muerte y la Luna) están escritos básicamente para mujeres, aunque –como hemos visto– los directores pueden tener diferentes concepciones artísticas sobre esta cuestión, mientras que el coro de los leñadores (tres hombres) suele reforzar el lado masculino del reparto.

²⁸ Mari Csomós (la Madre), Ildikó Tóth (la Novia), Erika Marozsán (la mujer de Leonardo), Olga Koós (la Suegra), Kati Lázár (la Criada), Kati Berek (la Vecina).

²⁹ István SÁNDOR L., “Belső dráma. Federico García Lorca: *Vérnász*”, in: *Színház*, junio de 1996. 28-31.; Balázs LÉVAI, “Asszonyok Hispaniából. *Vérnász* a Paulay Ede utcában”, in: *Magyar Narancs*, 4 de abril de 1996.

³⁰ Tamás KOLTAI, “Demonstrálj, ahogy tetszik”, in: *Élet és Irodalom*, 12 de abril de 1996.

³¹ GIG-LI, “Szaharín. A *Vérnász* az Új Színházban”, in: *Demokrata*, 1996. 27. 4 de julio de 1996. 57.

³² Judit Katalin MAGYAR, “*Vérnász* vér nélkül. Lorca-bemutató az Új Színházban”, in: *Népszava*, 30 de marzo de 1996.

Así, las dos figuras alegóricas, la Muerte y la Luna son testigos presenciales de todas las escenas, con su actuación silenciosa sugieren *in crescendo* el aumento de la tensión y, desde este aspecto, algunas soluciones hermosas merecen un gran aplauso. Por ejemplo, resulta un gran momento lírico cuando la Luna (Virgil Horváth) viste a la Novia (Ildikó Tóth) en un vestido negro y luego se quedan abrazadas durante algunos minutos, mientras que en el fondo, a modo de fuerte contraste, están los alegres invitados de la boda. Más tarde, la Muerte, que en realidad es la pareja siniestra de la Luna, disemina semillas de trigo, símbolo de la fecundidad sobre los recién casados.³³ Otra idea impresionante es que el Novio tiene que elegir a su Novia entre unas mujeres con velo. El joven elige y abraza a una de las muchas pero cuando el velo se cae y deja descubierta la cara de la mujer elegida, se ve que el Novio está abrazando a la Muerte y no a la Novia. Es una pena que justamente en el tercer acto, cuando, según Lorca, tendrían que asumir la iniciativa convirtiéndose en figuras principales, la fuerza de las dos palidezca marcadamente. Se pierde así la tensión y el espectáculo se agota y es por eso que algunos critican la duración de la obra.³⁴

García Lorca no visualiza el duelo de los dos hombres, solamente a través de los diálogos llegamos a conocer el desenlace trágico.³⁵ Así, siempre resulta curiosa la solución de las diferentes puestas en escena. Hay algunos directores que quieren aprovechar la visualización de la sangre visto que su efecto puede ser muy fuerte.³⁶ Sin embargo, personalmente pienso que la maestría dramática de García Lorca reside – entre muchas otras cosas, por supuesto– justamente en el hecho de que no nos muestra los hechos en su realidad fría, solo los insinúa. Como tampoco vemos a Pepe el Romano en su caballo, ni el ahorcamiento de Adela al final de *La casa de Bernarda Alba*, así tampoco asistimos a la muerte sangrienta del Novio y Leonardo. Eszter Novák, fiel a la concepción lorquiana, imagina una matanza sin sangre y pone el énfasis más bien en los antecedentes y en las consecuencias del encuentro mortal.

A pesar del aumento gradual de la tensión y de la fuerza de algunos grandes momentos del espectáculo, las pasiones no llegan a la explosión esperada. La tragedia se tranquiliza y se transforma en una balada,³⁷ en unas bodas sin sangre,³⁸ y no solamente por no hacer visible en las tablas el rojo humor vital. Como si la detonación se realizara

³³ Balázs LÉVAI, op. cit.

³⁴ Representaron la obra sin pausa. (MGP, “Szünet nélkül”, in: *Népszabadság*, 18 de marzo de 1996.)

³⁵ El método será semejante en *La casa de Bernarda Alba*, en la que –según el texto lorquiano– tampoco vemos la escena del suicidio de Adela. Así, es una cuestión importante de una puesta en escena concreta cómo soluciona el director la interpretación de este acto violento.

³⁶ Por ejemplo, Ádám Horgas, en su dirección de 2013 en el teatro Magyar Színház sí que utilizó la fuerza dramática de la sangre.

³⁷ Miklós GYÖRFFY, “Tragédia balladában elbeszélve. Lorca *Vérnász* az Új Színházban”, in: *Magyar Nemzet*, 3 de abril de 1996.

³⁸ Judit Katalin MAGYAR, op. cit.

debajo del agua,³⁹ agitando un poco la superficie pero sin la purgación de la catarsis final. Es decir, justamente la fuerza dramática hace falta del espectáculo como si el conflicto se desarrollara no entre los personajes sino dentro de ellos.⁴⁰

Junto con los defectos —o tal vez mejor hablar sobre imperfecciones— de la puesta en escena, la dirección recibió numerosos elogios y es digno de mención que dos actrices, Mari Csomós (la Madre) y Kati Lázár (la Vecina) recibieron los premios prestigiosos de los críticos en 1996.⁴¹ Y, aunque no se concede este premio a espectáculos enteros, uno de los críticos dijo lo siguiente: “Por el elevado nivel tanto de la dirección y la interpretación de los actores como de la escenografía y el vestuario yo daría el premio de “la mejor función” a «Bodas de Sangre». Lamentablemente el jurado del Premio de los Críticos aún no haya introducido esta categoría.”⁴²

Podemos considerar igualmente elogiadora la opinión de Balázs Urbán⁴³ cuando dice que todas las puestas en escena húngaras de *Bodas de sangre* quedan en deuda con la expresión del duende lorquiano, y solo la dirección de Eszter Novák pudo acercarse mejor a la atmósfera del universo de García Lorca.

Versión gitana de la compañía Vareso Aver, dirección de Zoltán Lendvai (2000)

Transponer la historia de García Lorca a un contexto gitano parece una concepción dramática evidente. La utilizó también Zoltán Lendvai en su dirección de 2000 realizada con la compañía Vareso Aver⁴⁴ un grupo ocasional de actores gitanos y no gitanos, antecedente del futuro teatro Maladaye.⁴⁵

La singularidad principal del estreno fue que la historia se emplazó no en un escenario artificial, sino que en un ambiente cotidiano, en el edificio del Parlamento Romaní,⁴⁶ concretamente en sus espacios interiores, en la escalera y en el patio, de tal manera que el público estuviera siempre en movimiento siguiendo a los actores. También el vestuario se parecía a la ropa diaria de los actores. Con este método, en un primer momento los espectadores no podían diferenciar quiénes formaban parte del espectáculo y quiénes pertenecían al auditorio. Una solución aplaudible fue la

³⁹ GIG-LI, op. cit.

⁴⁰ István SÁNDOR L., “Belső dráma...”, op. cit., 28.

⁴¹ Sobre el premio véase la revista *Színház* (1996, número 10), asequible en: http://www.szhaz.net/pdf/1996_10.pdf, fecha de consulta: 4 de junio de 2014, y merece la atención sobre todo la opinión de Katalin Budai y la de István Sándor L. (páginas 7 y 16).

⁴² István SÁNDOR L., en: http://www.szhaz.net/pdf/1996_10.pdf, 16, fecha de consulta: 4 de junio de 2014.

⁴³ Balázs URBÁN, “Már megint a duende”, in: *Critikai Lapok*, 20 de diciembre de 2008.

⁴⁴ Una expresión en romaní, quiere decir algo diferente.

⁴⁵ El teatro Maladaye (la palabra significa encuentros) fundado en 2001 por Zoltán Balázs, empezó su trabajo como teatro independiente.

⁴⁶ En la calle Nagymező de Budapest.

incorporación del público, por ejemplo, a la escena de la boda –escenificado en el patio del edificio– para que se formara una muchedumbre tirando arroz a los recién casados.

En este espectáculo no hubo ninguna artificialidad escénica. No solamente el vestuario y el escenario eran reales, sino que también la fijación temporal del espectáculo era muy ingeniosa: durante las nupcias se puso el sol y así la escena de la fuga y la persecución ya se desarrolló al anochecer, entre la luz de las antorchas. Con esta inmersión del público, la última escena tuvo un efecto brutal: parecía como si los espectadores hubieran asistido realmente a un asesinato, contemplando la lucha de los dos hombres rivales desde el balcón del edificio.⁴⁷

Aunque el espectáculo tuvo solamente dos estrenos, podemos considerarlo como una iniciativa singular ya que fue un espectáculo gitano (en lengua romaní, con actores y música gitanos) galardonado con el premio Civiseuropa (categoría dramática) concedido por el Foro Europeo.⁴⁸

Teatro Móricz Zsigmond, Nyíregyháza, dirección de Péter Forgács (2001)

El reparto de la dirección de Forgács ya lleva algunas novedades y es un poco diferente del canon lorquiano. La Madre, por ejemplo, no es una mujer anciana amargada por el luto y la venganza, sino una mujer enérgica enviudada prematuramente. Tampoco el actor que interpreta al personaje de Leonardo es un macho radiante, más bien es un hombre ensimismado que se atormenta sin cesar. Es interesante la elección de Forgács también para el papel de la Novia ya que la actriz que interpreta este personaje, con su pelo rubio, parece una mujer escandinava y no una prometida de sangre mediterránea. Es extraña también la relación entre la Madre y su hijo, más sensual de lo normal, y cuando se besan en sus bocas podemos sentir con razón que su contacto corporal y emocional es mucho más fuerte que el vínculo entre el Novio y la Novia.⁴⁹ Se percibe un erotismo incluso en la relación entre el Novio y la Criada y este motivo es también bastante ajeno de las relaciones interpersonales del reparto de García Lorca.

A pesar de estos cambios en la naturaleza de los personajes, el primer acto guarda básicamente el realismo de la historia. No así el segundo acto y la escena de la boda, que están llenos de soluciones sorprendentes y poco habituales aunque, en su conjunto, es un juego agradable y espirituoso. Forgács abre el espacio y crea un espectacular rito

⁴⁷ “Cigányvérnász”, in: <http://szinhaz.hu/component/content/article/13-archivum/7049>, fecha de consulta: 15 de junio de 2014.

⁴⁸ “Európa díjas a cigány Vérnász”, in: <http://www.origo.hu/teve/20011107europa.html>, fecha de consulta: 15 de junio de 2014.

⁴⁹ Es llamativo que también la dirección de Rusznyák (Teatro Honvéd, 2008) subraya esta estrecha relación corporal entre la madre y su hijo semejantemente a través de un beso en la boca entre el Novio y la Madre.

multicultural con música viva, baile y diversión bulliciosa. La cara pintada de color oro-amarillo de los personajes, su vestuario muy decorado y de color alegre evocan mucho más unas nupcias indias que una boda andaluza, aunque la coreografía mezcla elementos del folclor húngaro con los característicos movimientos de bailes indios y flamencos. La música, los efectos acústicos (chasquidos, pataleos, aplausos) y la coreografía se elevan al mismo rango del texto ritmando la acción, y la combinación de todo eso es verdaderamente estética y expresivo – opina Perényi.⁵⁰

Varias veces he aludido a la problemática interpretación escénica del elevado lirismo del tercer acto de *Bodas de sangre*, que los directores muchas veces no pueden solucionar adecuadamente y, por eso, prefieren abreviar y transformar las partes poéticas de los Leñadores, la Luna y la Muerte. También la producción de Nyíregyháza fracasa totalmente en este punto. Después del realismo correcto del primer acto y la agitada visión sensual de la segunda parte, el tercer acto con su caos estilístico deja decepcionados a los espectadores. Ya que Forgács en las dos partes anteriores no prepara adecuadamente la aparición de los elementos surrealistas, la escena de los Leñadores, o mejor dicho, unos elfos ridículos, es incomprensible, como lo es también la escena de los niños jugando al marro. Es un error dramatizar –en vez de poetizar– la figura de la Luna, que en su abrigo de color plata recuerda más bien a un mago ucraniano de mal gusto – dice la crítica severa.⁵¹ Ni la Luna ni la Muerte pueden elevarse a un nivel de poderío demoníaco⁵² y así el ambiente del tercer acto no llega a ser un mundo surrealista sino que queda en una visión caótica y desordenada sin concepción dramática. Es una pena que el ardiente misterio del amor no se transforme en el sangriento misterio de la muerte y que Forgács no encuentre el equilibrio entre los diferentes niveles, clave del éxito de todas las puestas en escena, al que ya he aludido en la introducción.

El teatro Honvéd, dirección de Rusznyák Gábor (2008)

El cartel del espectáculo del teatro Honvéd anuncia la obra como “duende en una parte”, así no podemos evitar la consideración de este concepto tan lorquiano. Es un hecho que la clave de las interpretaciones de las obras de García Lorca es realmente la creación de una atmósfera peculiar que en todos los momentos lleva en sí la posibilidad de la tragedia y que es capaz de sugerir que el mundo representado funciona según unas leyes especiales.⁵³ En este universo duendesco una lírica delicada se junta con una ardiente tensión dramática y la realidad se mezcla con el surrealismo de una manera muy natural. ¿Cómo realizó esta tarea este estreno?

⁵⁰ Balázs PERÉNYI, “Andalúz revü Indiából”, in: *Színház*, 2002. 3. 9-10.

⁵¹ Ibidem, 10.

⁵² Balázs URBÁN, “A forma ereje”, in: *Ellenfény*, 2002, 1, asequible en: <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2002/1/a-forma-ereje>, fecha de consulta: 16 de junio de 2014.

⁵³ Balázs URBÁN, “Már megint a duende”, op. cit.

La concepción de Rusznyák no logra transmitir el mundo simbólico del drama – formula en su crítica Urbán– sobre todo porque borra casi por completo el papel de la Muerte y la Luna. Aunque estas figuras aparecen en la escena, prácticamente no tienen ninguna importancia y es por eso que el nivel surrealista pierde su fuerza y el lado realista de la historia cobra dominancia. El secreto, la omisión y la tenebrosidad, es decir los componentes del famoso duende, son los que faltan del espectáculo.⁵⁴

Sin embargo es interesante contrastar la opinión antes citada con la de Koltai⁵⁵, que elogia el trabajo del director justamente desde el punto de vista de la fusión de la lírica estilizada con el drama realista. Es decir, según la opinión de Koltai –y pienso que es un gran elogio– Rusznyák solucionó el punto más problemático de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca.

Leyendo las críticas de las revistas teatrales sobre este estreno es sorprendente que más de éstas busquen analogías shakesperianas.⁵⁶ Kalapos⁵⁷ apostrofa la obra como una versión española de la historia de *Romeo y Julieta*, evidentemente por el rencor que guarda la familia del Novio por la de Félix, parientes de Leonardo. El mismo artículo alude también a otro paralelismo entre el coro de los leñadores y la función del sepulturero hamletiano. Urbán hace también una alusión a la obra shakespeariana cuando opina que la Madre del Novio (o más bien la interpretación de la actriz) no llega a la altura de una heroína dramática de García Lorca, sino que queda más bien una pálida señora de Capuleto.⁵⁸

A pesar de la divergencia entre la opinión de Urbán y Koltai pienso que el espectáculo sí que tiene algunas soluciones memorables y laudables que –y en este aspecto comparto más bien el juicio del último crítico nombrado– contribuyen en gran medida a la estilización de la historia. Entre éstas destacaría el escenario de la dirección de Rusznyák, que es un espacio interesante, una arena miniaturista, semejante a un ruedo de una plaza de toros alrededor del cual está sentado el público. Los actores salen y entran por las dos salidas del ruedo, pero cuando no actúan, están también presentes, colocados entre los espectadores. También la última escena nos evoca marcadamente el mundo de las corridas, cuando los cuerpos de los hombres muertos se les tiran por el suelo como los toros matados. Ya antes de comenzar la función, se invita a los espectadores a una corrida de toros –pues, la hispanización del espacio ya está hecha– mientras que al terminar se repite la invitación, pero esta vez a un banquete funerario.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Tamás KOLTAI, “Benne vannak a korban”, op. cit.

⁵⁶ García Lorca admiraba mucho a Shakespeare y expresó su homenaje ante él en más obras suyas. Por ejemplo, en *El público* es múltiple la referencia a la obra del gran dramaturgo inglés, al evocar *Romeo y Julieta* o *El sueño de una noche de verano*.

⁵⁷ Éva Veronika KALAPOS, “Boldogtalan szerelem és izzó, elfojtott gyűlölet”, 26 de diciembre de 2008, asequible en: <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=1657>, fecha de consulta: 16 de junio de 2014.

⁵⁸ Balázs URBÁN, “Már megint a duende”, op. cit.

Es evidente que en ambos eventos el anfitrión es la muerte. A los invitados –los espectadores– de la fiesta mortuoria les esperan mesas llenas de comida en la entrada del teatro, así pueden compartir el luto de los personajes dramáticos y sentirse como si fueran realmente participantes de la tragedia.

Otro recurso escénico logrado es el uso de la harina blanca –en lugar de arena– que forma una pequeña loma en el ruedo y que esconde los instrumentos dramáticos, entre ellos también el cuchillo asesino, que emerge del fino polvo. Esta solución despierta involuntariamente el recuerdo de la teoría de García Lorca sobre el teatro bajo la arena, evocada aquí en su materialidad verdadera. Además, el espacio (el ruedo) y el color blanco (la harina) se armonizan perfectamente con la corrida siniestra y el cromatismo (blanca sábana, cal, nieve) del poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Igualmente, también “la sangre de Ignacio sobre la arena” recibe resonancia en un hermoso cuadro del espectáculo cuando los hilos de sangre se enredan por el suelo blanco bajo los cuerpos tendidos de los dos hombres.

Bodas de sangre en el teatro Magyar Színház (2013)

La dirección de Ádám Horgas en el teatro de cámara Sinkovits Színpad mezcla el tradicional teatro de prosa con algunas interesantes soluciones del teatro de movimiento. Así, texto, música y coreografía forman una unidad impresionante aunque es imposible dejar fuera de mención algunos elementos de distanciamiento del espectáculo.⁵⁹

Entre las soluciones logradas del espectáculo mencionaría en primer lugar el inicio de la obra que es especialmente llamativo: una escena de fotografía *post mortem*,⁶⁰ algo que estaba muy de moda a finales del siglo XIX, a comienzos del siglo XX. Una familia posa delante de la cámara para eternizar un momento horroroso de la vida familiar.⁶¹ Todos llevan unas máscaras espantosas menos los dos muertos envueltos de gasa manchada de sangre y el Novio. Las fotos en blanco y negro luego aparecen en el fondo teniendo a lo largo de la función un importante papel dramático.

Después, en la escena de la Madre y el Novio, llegamos a conocer el conflicto de más generaciones que vibra entre las dos familias: los Félix mataron ya al marido y al otro hijo de la Madre. Así cobra sentido también la escena inicial –ausente del texto

⁵⁹ Véase las fotos del espectáculo en: <http://www.magyarszinhaz.hu/galeria/category/59-vernasz>, fecha de consulta: 6 de junio de 2014.

⁶⁰ Este tipo de fotografía moribunda, aunque en nuestros días parece escalofriante, en el momento de su popularidad era natural, y simbolizaba la mentalidad de la gente de aquel entonces y su relación con la muerte. Generalmente, las fotos mortuorias siguieron tres modelos según la manera como se retrataban al sujeto: simulando vida, simulando estar dormido o en su estado natural.

⁶¹ El director acertó muy bien esta escena porque la foto en blanco y negro, según mi opinión, alude muy expresivamente a la noticia del periódico sobre los hechos de Níjar leídos por García Lorca.

lorquiano⁶²—, aludiendo al pasado de las dos familias y explicando la aversión que la Madre siente hacia su futura nuera, que fue novia de un descendiente de los Félix. La foto con los muertos queda proyectada durante toda la escena sugiriendo que se trata no solamente de un recuerdo instantáneo en el álbum familiar, sino que advierte a los vivos de que no se olviden de la venganza en ningún momento de su vida.

El director aprovecha al máximo la técnica de la mencionada fotografía *post mortem*, momento inicial del espectáculo, ya que durante la escena de la huida y persecución, los dos muertos —el padre y el hermano del Novio— de la foto proyectada a la pared se reaniman, dando consejos al Novio. Así, en el lugar de los tres Leñadores lorquianos —que funcionan como el coro de las tragedias griegas— aparecen los parientes asesinados por los Félix, subrayando aún más el mandado moral de la venganza. Luego, también la última escena repite la misma situación de la fotografía, pero esta vez los dos muertos son el Novio y Leonardo. Así, la foto después de la muerte enmarca toda la historia, indicando la repetición cíclica de la vida.

Del reparto lorquiano es interesante destacar a la figura de la Madre, una mujer dominante que expresa el dolor maternal causado por la pérdida de sus hijos. Por el contrario, la Madre de este estreno es mucho más débil y vulnerable gracias, tal vez, por su ceguera, invención propia del director. La mujer anciana tiene sus ojos abiertos durante todo el tiempo y tiene dos líneas rojas trazadas verticalmente en su cara, desde los ojos hasta el mentón. Las lágrimas de sangre, el rostro impasible y su vestido negro pueden evocarnos el efecto del teatro de pantomima.

Otra curiosidad en la distribución de los papeles es la mezcla del papel de la Criada y el de la Muerte. Cuando la actriz personifica a la primera tiene una relación ambigua con la Novia. Está preparándola para la boda pero parece que siente celos por su casamiento. En el momento cuando la Criada peina el pelo de la Novia aparece entre las dos mujeres incluso una relación lésbica que repite también cuando la Novia está hablando con su ex amante, mientras que la Criada está acariciándola entre sus piernas.⁶³ El otro papel, el de la Muerte, personificada por la misma actriz que aparece en el ropaje de la Criada, lleva un antifaz de calavera. Su aspecto siniestro será horrible en la escena de la huida, cuando aparece en el bosque estilizado en una danza macabra entre unas figuras de movimiento animalístico que llevan máscaras de lobos.

Ádám Horgas utiliza frecuentemente en su escenografía el agua y el fuego, dos elementos cósmicos con significados simbólicos del mundo lorquiano. En la introducción del presente ensayo hemos visto como caracteriza la Novia a sus dos pretendientes y su propia pasión, utilizando justamente el valor del agua y del fuego. La

⁶² García Lorca alude al rencor entre las dos familias solamente en el diálogo entre el Novio y su Madre y en la escena de ésta última con la Vecina.

⁶³ Algunos directores húngaros (Judit Galgóczy, Teatro Csokonay, Debrecen, 2005; Imre Csiszár, Estudio Ericsson, Budapest, 2007) utilizan esta alusión al amor lésbico sobre todo en las interpretaciones de *La casa de Bernarda Alba* para aumentar el erotismo sofocado de las hijas encerradas por su madre tirana. (Eszter KATONA, op. cit., 111-112.)

joven se describe a sí misma como “una mujer quemada” o “una muchacha acariciada por el fuego”, mientras que el Novio será igualado a “un poquito de agua” o a “un niño de agua”. La figura de Leonardo y su fuerza se engrandecen a través de imágenes como “un río oscuro lleno de ramas”, comparándole a un “golpe de mar”.

En la interpretación de Horgas, el agua aparece sobre todo por su carencia y por la enorme sed que causa su ausencia. Es llamativo también que en el centro de la escena haya colocado un pozo artesiano, de color rojo que será el lugar de encuentro de los dos hombres rivales. Es importante, sin embargo, que este pozo está seco, no da ni una gota de agua. Horgas en este punto enlaza la simbología del agua (que da vida) y del cuchillo (que da muerte), ya que el Novio intenta reparar el pozo con su cuchillo, dejándolo clavado en el hueco del pozo, insinuando ya algo siniestro. El agua recibe mucha importancia además en la escena de las nupcias: los invitados llegan y todos, como un regalo de boda, dan un vaso de agua a la novia que lo bebe enseguida calmando, al parecer, su sed insaciable. Es evidente, sin embargo, que esta sed no se debe solamente al clima insostenible, sino más bien al fuego interior de la mujer que unos tragos de agua no pueden apagar.

El otro elemento cósmico, el fuego, aparece por un lado en los diálogos aludiendo al calor sofocante de la localidad andaluza “echan fuego las paredes” y en la pasión desmesurada de la Novia y su antiguo amante ¡Ay, qué lamento, qué fuego / me sube por la cabeza!”. Por otro lado, el director visualiza también el fuego a través de unas proyecciones muy expresivas durante el diálogo entre Leonardo y su mujer. Aquí, las llamas, compaginadas con una música muy chocante, expresan el frenesí erótico del hombre seductor. También la posición a cuatro pies de la mujer de Leonardo y el movimiento del hombre que imita el galope vehemente de un caballista a la grupa de su caballo aumentan este sentido fuertemente sexual.

Las canciones y bailes –o tal vez sea más exacto hablar de movimientos– rituales forman otros momentos dignos de aplauso.⁶⁴ La canción de cuna de la Madre y la Suegra, los bailes nupciales y el coro de los Leñadores dan también el gran lirismo del drama lorquiano y son unas escenas con un denso lenguaje metafórico. Este hecho siempre dificulta el trabajo del director y del coreógrafo que, en este caso, son el mismo, ya que Ádám Horgas cumple ambas funciones. En la escena de la canción de cuna cantada por la Mujer y la Suegra de Leonardo el director intensifica el carácter siniestro del texto original, visualizando el galope del caballo –la escena mencionada más arriba al tratar la proyección del fuego– con la colocación de la pareja en una posición densamente erótica. La combinación del lirismo de la nana y la música hiriente del galope metafórico es verdaderamente escalofriante. Resulta horrorosa también la aparición del hijo dormido, que parece más bien un niño muerto. Colocándole en una

⁶⁴ Ildikó Hátori, en el papel de la Madre opina que la mayor fuerza de la dirección reside justamente en la combinación del teatro de prosa con elementos rituales de la música y del movimiento. Véase en el vídeo sobre el espectáculo: http://www.szin haz.tv/series/magyar_szin haz/vernasz, fecha de consulta: 6 de junio de 2014.

bandeja sobre la cabeza de la Suegra (en vez de una cuna) parece como si el bebé estuviera en un tanatorio. Con esta escena Horgas hace alusión, en mi opinión, a la inicial foto *post mortem*.

Otro momento muy efectivo es la escena de la huida de los dos jóvenes que, en el texto de García Lorca, se desarrolla en un bosque iluminado siniestramente por la Luna, un personaje alegórico. La concepción dramática del estreno de Magyar Színház da mucha mayor fuerza a la Luna, poniéndola en la escena no solamente en el bosque, sino también en otros momentos del espectáculo. El disfraz que lleva la actriz que personifica el astro nocturno tiene dos caras: una blanca y redonda (luna llena) que según el texto de Lorca ayuda al Novio iluminando el bosque denso, y la otra roja (media luna) que alude directamente a la luna que quiere beber de la sangre de los fugitivos “Pues esta noche tendrán / mis mejillas roja sangre.”

En el texto original el caballo de Leonardo recibe sentido especial no solamente en la nana ya mencionada sino también en el rapto de la Novia. Horgas también logra utilizar el valor sexual de este animal así que coloca a la pareja enamorada a horcajadas en una mesa⁶⁵ volteada. La lentificación de los movimientos de los jóvenes junto a su erotismo lírico tiene también un efecto marcadamente fílmico. La relación entre esta escena y la de la mencionada canción de cuna combinada con el galope frenético de Leonardo es indiscutible.

A pesar de las soluciones muy logradas del espectáculo, no puedo pasar por alto la mención de algunos extraños elementos de distanciamiento, a veces inexplicables. Uno de estos es cuando entra en la escena la vecina con un carrito de compras y durante el diálogo entre ella y la Madre saca de su bolso un desodorante roll-on. Es evidente que este último quiere insinuar el calor y el sudor (pero, ¿por qué una alusión tan obvia?), sin embargo, el primero, el carrito, no recibe ningún sentido en mi interpretación. En la escena de bodas, el Novio lleva un traje completamente negro y unos zapatos rojos. Este contraste de los colores negro y rojo –alusión evidente al color del luto y de la sangre –no sólo llama atención de los espectadores, sino también la de la Novia porque ésta, saliendo al parecer de la solemnidad del momento, le pregunta en seguida al hombre por qué ha elegido estos zapatos.

La razón de todos estos elementos ajenos, por un lado, puede ser –como nos explica en una entrevista Krisztina Szalay⁶⁶ que personifica la Suegra– que el director quiere mostrar, junto a la tragedia, el humor de todos los días. Es decir, el llanto y la risa son dos emociones inseparables desde los comienzos del género dramático que se complementan para llegar a la catarsis final. Horgas logra el encuentro más evidente de estas dos facetas en la escena del loco del pueblo, un personaje que no aparece en la

⁶⁵ Un elemento del decorado que está presente en todos los momentos del espectáculo y que, a veces, funciona como una simple mesa (ofreciendo comida y bebida a los invitados) o, en otros momentos, como un espejo (aprovechando la superficie reflejante), o como la grupa del caballo estilizado.

⁶⁶ El tráiler sobre el espectáculo puede verse en: http://www.szinhaz.tv/series/magyar_szinhaz/vernasz, fecha de consulta: 6 de junio de 2014.

lista de *dramatis personae* de García Lorca. Cuando el chico discapacitado llega a la boda con una copa de agua en su mano, pero en su torpeza se cae y el suelo absorbe el agua, la risa feliz de todos los invitados se convierte de repente en un silencio dramático.⁶⁷ A través de este silencio la comicidad se transforma en tragedia en un solo segundo.

Por otro lado, reflexionando sobre la idea brechtiana en cuanto al distanciamiento, podríamos considerar este método, es decir, el uso de estos objetos (desodorante, cochecito, zapatos llamativos), contrario a la inmersión de los espectadores, esto es, justamente opuesto a los procedimientos que facilitan la purificación aristotélica al final de una obra teatral.

En conclusión, la dirección de Ádám Horgas logra compaginar el realismo de una historia trágica con el lirismo poético a través de unas escenas imborrables de nuestra memoria. El cromatismo de su espectáculo evoca los colores tan queridos por el dramaturgo andaluz, el negro, el blanco y el rojo, como también es muy fiel a la simbología lorquiana del agua, del fuego y de la luna. La música y los efectos tanto sonoros como visuales del espectáculo son especialmente llamativos y, en su modernidad, pienso que logran acercar el mensaje lorquiano a los espectadores del siglo XXI.

Conclusión

Bodas de sangre, sin duda alguna, no es tan popular en Hungría como *La casa de Bernarda Alba*.⁶⁸ En su excelente ensayo⁶⁹ de 1957, László Németh busca la razón de esto en el hecho de que en esta tragedia los espectadores húngaros no pueden reconocerse, es decir, no sienten suya la situación conflictiva. Por supuesto, la dificultad dramática y estilística del drama —como hemos visto— tampoco facilita ni el trabajo de los directores ni la tarea receptiva de los espectadores. Sin embargo, yo pienso que el mensaje lorquiano es de vigencia eterna. Así, tenemos que buscar los motivos de esta incompreensión por parte del público húngaro más bien en las diferentes puestas en escena, lo que contribuye evidentemente a la recepción de una obra de teatro.

Además, para el siglo XXI, parece que la falta de autoidentificación mencionada por Németh, ha desaparecido y el público de hoy sí que puede captar la problemática de esta historia de pasión y honor. Detrás de este fenómeno, tal vez, hay factores sociológicos que están más allá de lo puramente artístico y teatral. No podemos tampoco excluir, quizá, que el arte dramático y el gusto del público húngaro ya no rechacen tan categóricamente todo lo que no se encuadre dentro de la concepción naturalista, tendencia dominante del arte teatral húngaro durante muchas décadas. El número relativamente elevado de estrenos de *Bodas de sangre* puede mostrar también este giro: cada vez más compañías y grupos aficionados, o semiprofesionales (de estudiantes

⁶⁷ http://www.szinhasz.tv/series/magyar_szinhasz/vernasz, fecha de consulta 6 de junio de 2014.

⁶⁸ Véase el Anexo al final de este artículo. Para una comparación con la estadística sobre los estrenos de *La casa de Bernarda Alba* en Hungría véase: Eszter KATONA, op. cit., 127-129.

⁶⁹ László NÉMETH, “García Lorca színpadá”, in: *Nagyvilág*, 1957, 6, 899-918.

de escuelas dramáticas) ponen en su programación esta pieza. Igualmente es sorprendente el crecimiento de las adaptaciones de la obra a diferentes formas artísticas que caben entre las paredes de un teatro.

Al cuadro complejo de la recepción húngara de esta obra maestra de Federico García Lorca pertenecen, por supuesto, también los estrenos en idioma húngaro de las compañías fuera de nuestras fronteras. También estos grupos de vez en cuando ponen en su repertorio la tragedia lorquiana y en su concepción podemos descubrir a veces la huella de su cultura folclórica. Sin detallar este aspecto de la recepción, de la última década de nuestro siglo mencionaría la dirección de Mona Chirila (2001, Kolozsvár),⁷⁰ la de József Czajlik (2003, Novi Sad)⁷¹ y la de László Görög (2006, Komárom),⁷² como demostración de que también en los teatros rumanos, serbios y eslovacos tiene vigencia esta pieza fascinante.

Obviamente, las diferentes adaptaciones del drama como, por ejemplo, a la ópera o al teatro de baile y movimiento enriquecen muchísimo la recepción húngara de la obra lorquiana. Existen numerosos ejemplos también de éstas, sin embargo, en este ensayo no puedo analizar en su profundidad la riqueza y la expresividad de todas estas formas artísticas. En la conclusión, sin embargo, no puede faltar por lo menos la mención de la ópera merecidamente famosa de Sándor Szokolay,⁷³ con el título *Vérnász*, escrita en 1964 y estrenada hasta nuestros días en más de veinte países del mundo, un éxito sin par en la historia de la ópera húngara.

Igualmente, las adaptaciones al teatro de baile pueden formar la recepción y contribuir mucho a la popularidad de García Lorca en Hungría. Entre éstas también podemos encontrar muchas versiones, algunas muy memorables como, por ejemplo, la coreografía de Péter Uray con el título *Vendetta* (Compañía Panboro, 1999), la paráfrasis folclórica de

⁷⁰ Hajnal SZILVESZTER, “Halálos eljegyzés”, in: *Szabadság*, 20 de marzo de 2001; Csaba NÁNÓ, “Vérnász a magyar színházban”, in: *Szabadság*, 9 de abril de 2001; Kinga KELEMEN, “Szerelem és halál”, in: *Krónika*, 19 de marzo de 2001; Adrienn DARVAY NAGY, “Kolozsvári napló – Vérnász”, in: *Critikai Lapok*, 2002, 4-5, asequible en: http://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=34014, fecha de consulta: 17 de junio de 2014.

⁷¹ László GEROLD, “Vérnász”, in: *Híd*, 23 de noviembre de 2003, 1340-1343, asequible en: http://adattar.vmmi.org/cikkek/17383/hid_2003_11_23_gerold.pdf, fecha de consulta: 17 de junio de 2014. Además, véase el archivo del teatro: <http://www.uvszinhaz.co.rs/?page=eloadas&EloadasID=82>, y la galería de fotos: http://www.theater.hu/index.php?mode=galeria&sorozat_id=364&sub=sorozat&id=364&page=1, fecha de consulta: 17 de junio de 2014.

⁷² András VERÉB, “Vérnász anya nélkül”, asequible en: <http://szinhaz.hu/hatarontul/13964>, fecha de consulta: 17 de junio de 2014; galería de fotos y vídeo: <http://www.jokai.sk/eloadas23-Vernasz.html>, fecha de consulta: 17 de junio de 2014.

⁷³ El compositor húngaro murió en 2013 así no pudo vivir el cincuenta aniversario de su composición *Vérnász*. La Ópera Nacional Húngara, para homenajear al recientemente fallecido Szokolay, puso en su programación la obra para el otoño de 2014, bajo la dirección de Balázs Kovalik. En un ensayo aparte proyecto el análisis de este drama musicalizado hace un medio siglo, buscando el secreto del éxito de puestas en escena concretas desde 1964 hasta 2014.

Bodas de sangre de Federico García Lorca en las tablas húngaras.
Algunas representaciones memorables entre 1957-2014

la compañía de danza Háromszék Néptáncgyűttes, dirigida y coreografiada por László Bocsárdi (2000), o la trilogía sobre la sangre del ya mencionado Péter Uray, con el título *Vérednek íze* (*El sabor de tu sangre*, 2003) cuya primera parte escenifica la obra lorquiana a través del lenguaje corporal del movimiento.⁷⁴ Sin duda alguna, el análisis de todo eso merecería mucha mayor atención por parte de nuestros historiadores de teatro.

⁷⁴ El repaso de las mencionadas adaptaciones al teatro de baile y movimiento de *Bodas de sangre* lo proyecto también en otro artículo.

Anexo: *Bodas de sangre* (teatro de prosa y adaptaciones) en los teatros húngaros (1957-2014)

Fecha	Teatro/compañía	Director/a	Género/ tipo
1957	Teatro Nacional de Budapest	Endre Marton	Prosa
1964	Ópera Nacional Húngara, Budapest	András Mikó	Ópera de Sándor Szokolay
1969	Teatro Szigligeti, Szolnok	Gábor Székely	Prosa
1981	Teatro Jókai, Békéscsaba	Béla Udvaros	Prosa
1983	Escena Ódry, Budapest	László Gergely	Prosa
1986	Teatro Nacional de Szeged	Géza Oberfrank	Ópera de Sándor Szokolay
1994	Escena Origó, Budapest	Árpád Schilling	Prosa
1996	Teatro Új Színház, Budapest	Eszter Novák	Prosa
1999	Compañía Panboro ⁷⁵	Péter Uray	Teatro de movimiento
2000	Compañía de baile folclórica Háromszék Néptáncgyűttes	László Bocsárdi	Adaptación al baile folclórico
2000	Compañía Vareso aver (antecedente del teatro Maladype)	Zoltán Lendvai	Prosa
2001	Teatro Nacional de Szeged	Balázs Kovalik	Ópera de Sándor Szokolay
2001	Teatro Nacional Húngaro de Kolozsvár	Mona Chirila	Prosa
2001	Teatro Móricz Zsigmond, Nyíregyháza	Péter Forgács	Prosa
2003	Compañía Panboro y la compañía de estudiantes de la Universidad Babes-Bolyai, Kolozsvár ⁷⁶	Péter Uray	Teatro de movimiento
2003	Teatro Katona József, Budapest ⁷⁷	Péter Uray	Teatro de movimiento
2003	Ópera Nacional Húngara, Budapest	Balázs Kovalik	Ópera de Sándor Szokolay
2003	Teatro de la Universidad de Artes Escénicas de Marosvásárhely	Elemér Kincses	Prosa

⁷⁵ Título de la producción: *Vendetta*.

⁷⁶ Título de la producción: *Vendetta*.

⁷⁷ Título de la producción: *Vérednek íze* (Sabor de tu sangre).

Bodas de sangre de Federico García Lorca en las tablas húngaras.
Algunas representaciones memorables entre 1957-2014

2003	Teatro Húngaro de Novi Sad	József Czajlik	Prosa
2004	Festival de Teatros Húngaros más allá de las fronteras, Kisvárdá, Compañía de la Universidad de Artes Escénicas de Marosvásárhely	Elemér Kincses	Prosa
2006	Teatro Jókai, Komárom	László Görög	Prosa
2008	Teatro Honvéd, Budapest	Gábor Rusznyák	Prosa
2008	Teatro Katona József, Kecskemét ⁷⁸	Dóra Barta	Teatro de movimiento
2010	Ópera Nacional Húngara, Budapest	Balázs Kovalik	Ópera de Sándor Szokolay
2011	Teatro Csűrszínház, Mikháza	Viola Török	Adaptación al baile folclórico
2012	Encuentro de las Universidades de Artes Escénicas, estudiantes de la Universidad Babes-Bolyai, Kolozsvár	István Albu	Prosa
2013	Escena Ódry, Budapest	Csaba Horváth	Prosa
2013	Teatro Magyar Színház, Budapest	Ádám Horgas	Prosa

⁷⁸ Título de la producción: *García Lorca háza* (La casa de García Lorca).

LA IMAGEN DE HUNGRÍA EN EL CINE FRANQUISTA*

ANDRÁS LÉNÁRT

Universidad de Szeged

Resumen: La compleja relación entre el cine y la historia representa un campo de investigación interdisciplinario que invita a la reflexión. La formación de una política cinematográfica adecuada constituía un deber sustancial en todas las dictaduras europeas del siglo XX. Entre ellos, el cine del régimen de Francisco Franco fue uno de los ejemplos más interesantes. El general español consideraba que el comunismo era el enemigo más peligroso y diabólico de la civilización cristiana. De acuerdo con esta obsesión, la industria cinematográfica del régimen produjo unas cuantas películas que respaldaron el feroz anticomunismo del dictador. Hungría, un país de Europa Central bajo dominio comunista, también pertenecía a este paradigma: temas, eventos e individuos húngaros aparecían de vez en cuando en estas películas que narraban los horrores de formar parte del bloque soviético. En este trabajo se analizan tres películas de propaganda españolas, rodadas en la década de los 50, donde Hungría y los húngaros desempeñaron un papel fundamental.

Palabras clave: cine español, franquismo, Hungría, comunismo, propaganda

Abstract: The complex relationship between film and history represents a thought-provoking interdisciplinary research field. The formation of a suitable film policy constituted a substantial assignment in all European dictatorships of the 20th century. Among them, the cinema of Francisco Franco's regime was one of the most interesting examples. The Spanish general considered that communism was the most dangerous and a genuinely diabolical enemy of the Christian civilization. In compliance with this obsession, the regime's film industry produced quite a few movies that backed the dictator's deep-rooted anti-communism. Hungary, a Central European country under communist rule, also belonged to this paradigm: Hungarian topics, events and individuals appeared every now and then in those films that discussed the drawbacks and horrors of being part of the Soviet block. In this paper I analyze three Spanish propaganda movies from the 1950's where Hungary and Hungarians played a central role.

Key words: Spanish cinema, Franco's regime, Hungary, communism, propaganda

* This research was supported by the European Union and the State of Hungary, co-financed by the European Social Fund in the framework of TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 'National Excellence Program'.

La obsesión del general Franco con el peligro que el comunismo suponía para la civilización cristiana era una oscura sombra proyectada sobre la vida del régimen. De acuerdo con el cine español oficial de la época, Hungría, un país bajo dominio comunista-socialista entre los años 1945 y 1989, formaba parte del universo bolchevique del que la gente democrática y cristiana quería huir. Como consecuencia, la situación desfavorable de Hungría y de los húngaros apareció también de vez en cuando en las pantallas de cine españolas.

El fondo histórico-cinematográfico

España salió de la Guerra Civil fratricida como un país herido y fragmentado, sobre todo en la conciencia de los supervivientes. La dictadura, que surgió a raíz del triunfo de las fuerzas nacionalistas, implantó la hegemonía del nacionalcatolicismo, el orden salvaguardado por las Fuerzas Armadas y la omnipotencia exclusiva del concepto de la Hispanidad carpetovetónica. La superioridad de la raza hispana prevaleció sobre todas las ideologías divergentes y tildaron de traidores a la patria a todos los españoles que manifestaran su desacuerdo con la ideología imperante. El fundamento histórico-político del régimen fue la Guerra Civil que había estallado para derrocar al gobierno democrático de la Segunda República. Según la retórica franquista, el levantamiento había sido imprescindible para impedir que la coalición izquierdista traicionara la causa nacional y entregara el país a los comunistas. Para los nacionalistas, la Guerra Civil supuso la batalla decisiva entre el patriotismo y la coalición antiespañola, entre el catolicismo y el ateísmo.

Según el régimen franquista, el enemigo indestructible de la nación española era el comunismo, pero esta noción cobró varios sinónimos a lo largo de las décadas de la dictadura. Comunistas, bolcheviques, judeo-masónicos, marxistas, socialistas, etc. significaban lo mismo: personas que actuaban en servicio de la Unión Soviética y participaban en la conspiración internacional contra la Nueva España.¹ Sin embargo, no todos los izquierdistas o antifranquistas eran comunistas, en las Brigadas Internacionales² tampoco estaban en mayoría. Algunos políticos y voluntarios húngaros tuvieron papel destacado en la Guerra Civil española,³ suministrando una distinguida aportación a las relaciones variopintas que han existido entre Hungría y España desde el siglo X hasta hoy.⁴

¹ La alusión a la amenaza permanente aparece constantemente en los discursos de Franco. Véase: Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Los demonios familiares de Franco*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004.

² Unidades militares voluntarias que llegaron a España durante la Guerra Civil para combatir las tropas franquistas en auxilio de la Segunda República.

³ Sobre los húngaros de la Guerra Civil, véase: Ádám ANDERLE, “El calvario de los brigadistas húngaros”, in: *Acta Hispanica*, Tomus XVIII, Szeged, 2013, 63-71. Más información: Agustín GUILLAMÓN IBORRA, *El terror estalinista en Barcelona*, Barcelona, Aldarull, 2013, 6-55.

⁴ Sobre las relaciones entre los dos países se publicó una monografía y un volumen de ensayos: Ádám ANDERLE, *Hungría y España. Relaciones milenarias*, Szeged, Universidad de Szeged, 2007 y

El feroz anticomunismo de Franco servía como aglutinante para la dictadura y caracterizaba también la vida cotidiana de la sociedad. Según la propaganda estatal, los bolcheviques esperaban emboscados e infiltrados en la sociedad española con el objetivo de socavar los cimientos de la España nacional y patriótica. Para combatir estas fuerzas demoníacas, la civilización cristiana debía aprovecharse de todos los instrumentos y posibilidades disponibles tanto a nivel nacional como internacional. Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial este odio empedernido hacia el comunismo trajo ciertas ventajas al régimen, sin las cuales no hubiera sido capaz de sobrevivir la década de los 50. En el sistema de coordenadas de la Guerra Fría Franco adoptó el papel del profeta que ya en los años 30 había advertido de los peligros de la Unión Soviética. Por lo tanto, ante los ojos de los poderes occidentales el Caudillo era el mal menor que, a pesar de tener un estado totalitario bajo su mando, compartía la repugnancia de los países democráticos por los comunistas. Esta animadversión común supuso el sostén de una colaboración política-económica desde 1953 (la firma de los primeros acuerdos con los Estados Unidos de América).

En los países dictatoriales el cine cobra extraordinaria importancia, pero incluso en los países democráticos nace un cine ideologizado, vinculado con la situación internacional del momento.⁵ En la política cinematográfica del franquismo, que se creó en consonancia con la ideología y la política interior y exterior del régimen,⁶ también estaba presente la imagen amenazadora del comunismo. No sólo en las obras de tema contemporáneo; en las películas de ambientación histórica, rodadas sobre la época de los Reyes Católicos, el período de los Habsburgo o los siglos borbónicos, aparecieron con frecuencia elementos o personajes que demostraron que los precursores del comunismo devastador ya habían hecho acto de presencia mucho antes que la Unión Soviética se convirtiera en una superpotencia mundial. Estos largometrajes históricos trazaron un paralelo entre el “antiespañolismo” histórico y el marxismo-bolchevismo contemporáneo.

Al margen de la presencia metafórica, el comunismo desempeñó también un papel fundamental concreto en el cine del franquismo, sobre todo en dos subgéneros

Zsuzsanna CSIKÓS ed., *Encrucijadas. Estudios sobre la historia de las relaciones húngaro-españolas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2013.

⁵ En los Estados Unidos, por ejemplo, las productoras de Hollywood incluyeron también el tema de la Guerra Fría en sus películas tanto de manera directa como indirecta. Algunos ejemplos: *Telón de acero* (*The Iron Curtain*, dir. William A. Wellman, 1948, Twentieth Century Fox Film Corporation), *El Danubio rojo* (*The Red Danube*, dir. George Sidney, 1949, Metro-Goldwyn-Mayer), *Mi hijo John* (*My Son John*, dir. Leo McCarey, 1952, Rainbow Productions), *La fiera de Budapest* (*The Beast of Budapest*, dir. Harmon Jones, 1958, Barlene Corporation) o, a nivel de la ciencia ficción, *Vinieron del espacio* (*It Came from Outer Space*, dir. Jack Arnold, 1953, Universal International Pictures) y *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, dir. Don Siegel, 1956, Allied Artists Pictures–Walter Wanger Productions).

⁶ Véase: András LÉNÁRT, “La concepción histórica de Franco y su reflejo en el cine oficial del régimen”, in: *Études de la région méditerranéenne*, Tomus XX, Szeged, 2011, 71-81.

filmicos. El llamado “cine de Cruzada”, que concebía la Guerra Civil como una Cruzada cristiana (secundada incondicionalmente por la Iglesia católica española) contra el comunismo atea, tenía como hilo sustancial la lucha contra los republicanos, bolcheviques, marxistas, etc. Además, otro subgénero contaba historias sobre la España nacionalcatólica de la posguerra que seguía siendo amenazada por los agentes comunistas subversivos. Algunos largometrajes (sobre todo las películas de aventura o de intriga) colocaron los acontecimientos de la obra en la Unión Soviética o en un país centroeuropeo bajo el yugo soviético para demostrar que la vida era infernal en esas regiones. Hungría y los temas húngaros, todos vinculados al comunismo, aparecieron dentro de este último subgénero.

Budapest, capital revolucionaria

La revolución húngara de 1956 despertó extraordinario interés y solidaridad en la España franquista.⁷ Según la información oficial de la película (accesible en varios archivos y filmotecas españoles), *Rapsodia de sangre* (dir. Antonio Isasi-Isasmendi, 1957, Isasi Producciones Cinematográficas) no contó con la colaboración de cineastas o expertos húngaros. Sin embargo, entre los largometrajes de temática húngara, probablemente este film ofrece la mayor autenticidad. La obra narra los episodios más notables de la revolución húngara de 1956.⁸ Según las memorias del director, optó por rodar esta película después de haber visto reportajes en el noticiario oficial franquista *NO-DO* (*Noticiarios y Documentales*) sobre la tragedia del pueblo húngaro. Admiraba el afán por la libertad y el levantamiento valiente y desesperado de la masa oprimida, pero le horrorizó la reacción sangrienta de los tanques soviéticos. Los cineastas procuraron crear un ambiente auténtico: eligieron aquellos edificios y calles de Barcelona, Bilbao y Gerona que se parecían a los de la capital húngara de la época.⁹ Como en el caso de todas las películas mencionadas en este artículo, en *Rapsodia de sangre* también aparecen famosos e importantes lugares de Budapest (como, por ejemplo, el Parlamento o el Puente de las Cadenas), gracias a la inserción de tomas originales del *NO-DO*. No obstante, la autenticidad en este caso traspasa los límites de los otros filmes: el equipo incluso recreó algunos elementos ambientales para poder representar sucesos trascendentales, así, por ejemplo, erigieron una copia de la estatua del poeta húngaro Sándor Petőfi, delante de la cual se pronuncia un discurso sobre el derecho a la autodeterminación del estado húngaro y sobre las reivindicaciones de los universitarios.

⁷ ANDERLE 2007, op. cit., 155-166.

⁸ Sobre la revolución, véase la siguiente monografía: María Dolores FERRERO BLANCO, *La revolución húngara de 1956: el despertar democrático de Europa del Este*, Huelva, Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 2002.

⁹ Antonio ISASI-ISASMENDI, *Memorias tras la cámara: Cincuenta años de un cine español*, Madrid, Ocho y Medio, 2004, 89-91.; Juan Antonio PORTO, *Antonio Isasi-Isasmendi. Una mitad de los cien años del cine español*, Festival de Málaga, 1999, 55-60.

El protagonista del film es el pianista húngaro András Pulac, católico y anticomunista, mientras que su futuro suegro, János Kondor, redactor en jefe del diario más importante del país, es pro-soviético y ateo. El conflicto personal ya está codificado en esta discordia fundamental, pero el enfrentamiento familiar pronto se elevará a nivel nacional. Según la trama, Pulac, a instancias de las autoridades húngaras, da un concierto en honor de un prestigioso invitado soviético. Cumple con este encargo no por su simpatía hacia la persona o el régimen, sino porque sabe que un grupo de jóvenes quiere organizar una protesta esa misma noche. Ya que está previsto que el estado mayor de la ÁVH¹⁰ asista al concierto, las autoridades no podrían reaccionar con rapidez a esta protesta, la actuación de Pulac podría desviar su atención. Aunque al comienzo Pulac no quiere involucrarse en sucesos violentos, finalmente opta por ayudar a los manifestantes. Sin embargo, el concierto desemboca en un baño de sangre entre los jóvenes y los oficiales capturados en la sala y este incidente servirá como punto de inflexión en la historia de la resistencia húngara antisoviética. Al contrario de lo planeado, los insurrectos no logran tomar a los oficiales como rehenes, así la ÁVH carga contra la multitud que desfila por las calles de Budapest. Las dos terceras partes restantes de la película muestran los combates de los días siguientes, la represión sangrienta por parte de las autoridades, la gente acribillada, la venganza de los revolucionarios y, como desenlace trágico, la llegada de los tanques soviéticos. Durante los días del levantamiento se crea un vacío de poder en el que los fieles seguidores del poder comunista deben hacer frente a un futuro incierto, tal vez fatal para ellos. En esta incertidumbre Kondor se suicida de manera simbólica: se arroja desde el pedestal de la estatua de Stalin demolida antes de que la muchedumbre encolerizada le linchara. Pulac y su novia se ven obligados a huir por dos razones. Por un lado, la mujer es la hija de un conocido comunista, por lo tanto, su vida corre peligro constantemente. Por otro lado, después de la llegada de los tanques soviéticos, han de escapar del país a causa de la represalia inminente contra los revolucionarios, entre los cuales se encuentra también Pulac por sus relaciones con algunos insurrectos. En una escena de huida espectacular logran romper el cordón ferroviario con una locomotora robada y dejan Hungría. El argumento secundario de la película pivota sobre un oficial soviético que antes también era pianista. Su esposa se ha desilusionado de las ideas comunistas y él ya tampoco siente la firmeza ideológica. Aunque no se atreve a oponerse a sus superiores, el matrimonio no puede evitar el final trágico: ella acude en ayuda de Pulac y su novia, así ambos serán víctimas de la represalia vengativa de los soviéticos.

El realizador Isasi-Isasmendi, especializado en rodar obras policíacas y de aventura, se valió de las imágenes de archivo de los noticiarios españoles relacionadas con los acontecimientos húngaros y, partiendo de estas grabaciones originales, intentaron reconstruir algunos combates de las semanas turbulentas. Al parecer, esta sería la primera vez que un director de cine español insertara tomas originales de noticiarios en

¹⁰ ÁVH: Autoridad de Protección de Estado, la organización opresora y policía secreta de Hungría entre 1948 y 1956.

un largometraje.¹¹ Se nos perfilan los sucesos más destacados de la revolución (como la destrucción del coloso de Stalin) y se hacen alusiones a las personas más importantes (por ejemplo, al presidente Imre Nagy o al cardenal Mindszenty; este último aparece también en un fragmento original). La brutalidad humana se presenta de doble manera: el ejército dispara a la gente y comete atrocidades sin escrúpulos, pero los revolucionarios tampoco desmerecen de las autoridades cuando matan a golpes a cualquier persona desarmada, supuestamente simpatizante de los comunistas. Desde este aspecto la película es también fiel a la realidad: durante aquellos días ambos bandos cometieron crueldades, aunque la desesperación del pueblo insurgente es comprensible (y admitida por la mayoría de los historiadores húngaros).

Si tenemos en cuenta todas las películas que han sido rodadas hasta hoy sobre la revolución húngara, podemos afirmar que *Rapsodia de sangre* es la obra más impresionante, exenta de las exageraciones dramáticas (y a veces románticas) que suelen aparecer con frecuencia en los largometrajes húngaros que elaboran los sucesos de 1956. El director prestó mucha atención a la autenticidad, por eso llevaron a cabo investigaciones antes de ponerse a rodar. La mayor discrepancia de la realidad es la especificación del concierto de Pulac como razón directa de la revolución; no obstante, no podemos reprochar al realizador esta anomalía, él seguramente no quiso falsificar la historia, solamente introdujo en el film un cambio necesario, perfectamente justificado desde el punto de vista dramático. Conforme a la decisión del director, según la cual la actividad de Pulac constituiría el foco argumental de la película, es comprensible que de alguna manera el protagonista tuviera que participar en el estallido de la revolución.

La atmósfera comunista universal

Una película sobre el comunismo húngaro cuya trama se desvincula del comunismo húngaro con el fin de elevar el tema a un nivel universal: esta sería la mejor caracterización de *El canto del gallo* (1955) de Rafael Gil. Los cineastas no nos hacen evidente que la obra tenga lugar en Hungría, lo cierto es que estamos en un país de Europa del Este o Europa Central, atormentado por el terror comunista. Sin embargo, ya en la primera escena aparecen personas en uniforme y con perros que persiguen al protagonista y se oye claramente que hablan en húngaro; estas primeras imágenes nos ponen en evidencia que estamos en Hungría. Más tarde, en los exteriores e interiores también podemos leer palabras y frases escritas en húngaro, adquiriendo así el escenario un significado concreto para aquellos espectadores que conozcan el idioma húngaro.

La película es la adaptación de la novela homónima de José Antonio Giménez-Arnau (publicada en 1954) que, a su vez, nació inspirada por *El poder y la gloria* (*The Power and the Glory*, 1940) de Graham Greene. El núcleo de la historia nos propone una cuestión moral: ¿hasta qué profundidad ha de descender un cura para sobrevivir las circunstancias? El tema fue apropiado para el régimen español: siendo la Iglesia católica uno de los pilares

¹¹ PORTO, op. cit., 57.

fundamentales de la dictadura franquista, la Guerra Civil (la Cruzada) cristiana contra la Segunda República y el comunismo ateo ya había cobrado un tinte religioso.

El protagonista de la película, el padre Müller (encarnado por Francisco Rabal) está convencido de que la fe es capaz de prevalecer sobre cualquier dificultad, pero el comunismo supone una amenaza tan grave que incluso la cristianidad tropieza con obstáculos para superarla. La historia sucede en un país donde las autoridades acosan el catolicismo, profanan los símbolos religiosos y fusilan a cualquier persona si sospechan que es religiosa o de derechas. Con el fin de sobrevivir la persecución, Müller se ve obligado a mentir, reniega de su fe y rechaza oír la confesión de un preso agonizante, manteniéndolo en secreto su verdadera profesión. Uno de sus antiguos compañeros de estudios (Ganz), que ahora es un oficial comunista, intenta ayudarlo a escapar de la represión. Müller recibe un salvoconducto a cambio de declarar que nunca ha sido miembro de la Iglesia católica. El protagonista reniega de su profesión dos veces y, como tercera traición, delata sin querer a otro cura; con estos tres actos inmorales la personalidad de Müller se deteriora definitivamente y el remordimiento se adueña de él. Con todo esto se refuerza el simbolismo cristiano de la historia. El paralelismo entre el padre Müller y el apóstol San Pedro es llamativo, una semejanza que ya viene aludida por el título mismo de la película. En el *Evangelio de Mateo* Jesús dice a Pedro: “Te aseguro que esta misma noche, antes que cante el gallo, me habrás negado tres veces.”¹² Müller, según su propia afirmación en una escena, ha traicionado su fe tres veces, pero, por fin, se arrepiente de sus pecados y se consagra a ayudar a los miserables y oprimidos. Incluso confiesa su culpa a los parientes del cura asesinado, pero ellos no se la perdonan. No obstante, su obispo le absuelve.

La segunda mitad de la película justifica por qué los cineastas no han delimitado claramente el lugar concreto de la historia. Estamos en medio de una guerra no especificada cuyo fin es sorprendente para un espectador húngaro: las fuerzas democráticas derrotan a los comunistas y, como consecuencia, se acaba la dictadura sangrienta. Si tenemos en cuenta los hechos históricos, este país no puede ser Hungría, ya que allí sólo el cambio de sistema de 1989-1990 puso fin al sistema socialista. Sin embargo, las inscripciones, frases y palabras escritas en húngaro siguen apareciendo en las escenas y los protagonistas leen el diario *Hungária* que, según el cartel de un puesto de periódicos, es editado por la empresa *Délmagyar* (una editorial cuyo nombre alude al sur de Hungría; además, esta denominación es semejante a la de una empresa de prensa que existe en el país incluso hoy). Por consiguiente, en este punto la ficción se aparta definitivamente de la realidad. En esta nueva situación el oficial comunista Ganz será el perseguido y Müller intentará salvarle correspondiendo así a su ayuda anterior. En la última escena todos los culpables reciben su castigo (merecido o no): en un tiroteo entre Ganz y la policía tanto Müller como Ganz pierden la vida, pero ambos consideran la muerte como alivio, se libran de la carga moral y de los pecados terrenales.

¹² He utilizado la siguiente traducción: http://www.vicariadepastoral.org.mx/sagrada_escritura/biblia/nuevo_testamento/01_mateo_06.htm, fecha de consulta: 20 de agosto de 2014.

La intención de Rafael Gil queda patente: representar el comunismo como un ente independiente del espacio y tiempo concretos y dotar la obra con un mensaje de sentido universal, según el cual el bolchevismo es una fuerza devastadora en todas las partes del mundo. El padre Müller vive atormentado por el remordimiento, no puede soportar en el presente lo que ha cometido en el pasado cercano. Según la moraleja final del film, el comunismo obliga a los cristianos a que abandonen su fe y a que traicionen tanto a sus compañeros como a Dios. Para Müller la supervivencia sería el mayor castigo, fallecer durante el tiroteo es un alivio para él, le libera de los sufrimientos.

El ambiente húngaro se debe al jefe de producción húngaro de la película, Tibor Révész, que más tarde compaginaría sus tareas cinematográficas (colaborando frecuentemente con el director Jesús Franco) con la creación de crucigramas, convirtiéndose en un maestro de esta última actividad bajo el seudónimo de Peko. El padre del productor también había desempeñado un importante papel en la sociedad española: Andrés Révész fue columnista del diario *ABC*, escritor, traductor de obras literarias y, además, consejero de asuntos exteriores de Miguel Primo de Rivera.¹³ Según los datos oficiales, Tibor Révész y algunos extras fueron los únicos húngaros que intervinieron en el rodaje de la película. Las frases y palabras, pintadas en las paredes en húngaro, generalmente contienen algún error, y a veces el resultado es bastante ridículo, debido a la traducción errónea al húngaro de frases originalmente españolas.

Un héroe húngaro en el campo de fútbol español

La popularidad del fútbol en la España franquista no tenía parangón. Con este deporte la gente se evadía de la realidad y se deleitaba con el juego excepcional de los futbolistas que encarnaban a los héroes nacionales de España. Los estadios de fútbol se llenaban de la gente corriente y de la flor y nata de la sociedad. Los triunfos de los equipos españoles formaban parte integrante de la propaganda estatal, presentando estas victorias en la prensa escrita y en los noticiarios como si los éxitos se debieran al régimen. La serie de triunfos culminó en 1964 cuando la selección española venció a la de la Unión Soviética en el campeonato de la Eurocopa.

El cine suponía el otro escenario natural para la evasión popular, así el régimen quiso mezclar los dos ingredientes para adquirir una combinación sublime. Desde los años 40 se rodaron cada vez más películas sobre futbolistas o con jugadores de fútbol en un papel estelar. Algunas de éstas fueron, por ejemplo, *¡¡Campeones!!* (dir. Ramón Torrado, 1943, Suevia Films–Cesáreo González), *Once pares de botas* (dir. Francisco Rovira Beleta, 1954, Balcázar Producciones Cinematográficas) o *El fenómeno* (dir. José María Elorrieta, 1956, Gredos Films). Sin embargo, el mayor éxito lo cosechó *Los ases buscan la paz* (dir. Arturo Ruiz Castillo, 1954, Titán Films), la película deportiva más taquillera de la época, que fue mucho más que un largometraje sobre fútbol: fue la compaginación perfecta de diversión y propaganda estatal.

¹³ Sobre Andrés Révész, véase: ANDERLE 2007, op. cit., 130-134.

La descripción oficial del programa de mano¹⁴ explica que el director de una de las películas de Cruzada más emblemáticas del cine español (*El santuario no se rinde*, 1949, Centro Films–Terramar Films–Valencia Films), Ruiz Castillo, esta vez adaptó a la gran pantalla la biografía auténtica del futbolista húngaro László (Ladislao) Kubala. La película narra cómo el protagonista huyó de Hungría y se estableció por fin en España. En el largometraje Kubala se interpreta a sí mismo y sus hijos también aparecen en papeles secundarios. Es cierto que la historia se fundamenta en hechos reales y contiene varios episodios fidedignos de la vida del futbolista, pero la narración se completa con varios elementos ficticios para que la película encaje más en el género de cine de aventura.

Según la trama, el servicio secreto comunista húngaro le amarga la vida a Kubala y le mantienen bajo constante vigilancia con el fin de convencerle para que trabajase para el estado como informador. Él no quiere convertirse en un soplón, pero la presión será insoportable. Acto seguido, se ve obligado a dejar su país natal y refugiarse primero en Austria, luego en Italia y, por fin, en España. Tiene que separarse provisionalmente de su mujer, sus hijos y su madre, pero esperan reunirse pronto en algún lugar del mundo. Durante la huida, Kubala sobrevive varias situaciones peligrosas, entabla amistades con varios otros disidentes y con una joven húngara. Esta última relación encierra en sí la posibilidad de un enredo romántico, pero, partiendo de la concepción oficial del régimen nacionalcatólico en cuanto al adulterio, esta atracción no puede evolucionar en algo más íntimo, los dos no sobrepasan las barreras de la amistad. España acoge al futbolista con mucho cariño y se le ofrecerá como nueva patria. Sin embargo, el servicio secreto húngaro no abandona el intento de persuadir a Kubala para su colaboración: le ofrecen la posibilidad de volver a Hungría y visitar a su madre, a condición de que escriba informes sobre determinados grupos y personas. El protagonista rechaza la propuesta, prefiere quedarse en España y formar parte de la sociedad anticomunista. Por fin, su esposa y su hijo también llegan allí, así la familia cercana vuelve a reconstituirse.

A pesar de ser una película muy apreciada por el público y la crítica de la época, *Los ases buscan la paz* no es una obra destacada en la historia del cine español. Desde el punto de vista cinematográfico y estético, la mezcla desproporcionada de la ideología y el sentimentalismo concluye en un resultado mediocre. El mensaje propagandístico del film es obvio: España se ofrece como refugio para los centroeuropeos que anhelan la libertad y una vida tranquila, lejos de la tiranía soviética. En teoría, una película anticomunista de tono propagandístico debería tener una atmósfera sofocante, con hilos temáticos oscuros y agobiantes; no obstante, esta película exhibe solamente algunos momentos de angustia. Es una obra que quiere explotar al máximo la popularidad de Kubala, atraer tanto al público femenino como al masculino, y presentar una historia llena de aventuras, romántica y, naturalmente, con un final feliz. Mientras tanto, la propaganda anticomunista está presente constantemente, transcurriendo la historia bajo la cúpula de esta carga ideológica.

¹⁴ Se puede consultar en la colección de programas de mano la Filmoteca de Madrid.

Los protagonistas no son personajes complejos, sólo hay buenos (los refugiados inocentes y los extranjeros y españoles que les ayudan) y malos (los comunistas, desde luego). La interpretación de Kubala, aunque no es un actor profesional, no desmerece de la de los actores que le rodean; estos últimos no tienen una tarea difícil, su única función es dejar que el protagonista brille en su papel. Sin embargo, el fanatismo de los cineastas hacia Kubala a veces cobra dimensiones extremas, la perfección y la benevolencia del futbolista es asombrosamente inverosímil. Se asemeja más bien a un santo o a un héroe histórico, y no a un hombre corriente.

La película intenta cobrar un cierto grado de realismo en cuanto a los aspectos húngaros, pero este empeño quebranta innecesariamente la continuidad del film. Se insertan tomas originales de partidos de fútbol en los que jugó Kubala y la presencia de la música húngara es constante. Para crear un ambiente magiar (o, por lo menos, algo semejante a ello), varias veces se nos presentan escenas de canciones y bailes tradicionales de Hungría con la intervención de músicos húngaros, sobre todo gitanos. Estas inserciones carecen de importancia en cuanto a la historia del film, su existencia se debe solamente al afán de Ruiz Castillo por meter a los espectadores en un entorno aparentemente húngaro. Incluye también una de las melodías más conocidas internacionalmente por tener tema húngaro, la *Danza Húngara n.º 4* de Brahms (una música que quince años más tarde inspirará incluso al estadounidense Mel Brooks a la hora de crear una de las canciones más memorables del cine satírico¹⁵). Aparte de la banda sonora, el entorno visual artificial también intenta añadir otros ingredientes de “húngaridad” a esta película rodada enteramente en Barcelona: se insertan tomas originales de Budapest, en las calles aparecen inscripciones húngaras, como si estuviéramos en la capital húngara, y a veces vemos en primer plano periódicos húngaros, aunque llenos de errores gramaticales y ortográficos.

Los ases buscan la paz sigue siendo uno de los largometrajes más relevantes del cine español de tema deportivo, debido, sobre todo, a la inmensa popularidad del protagonista Ladislao Kubala. En el franquismo desempeñó doble propósito: por un lado, fue una película de aventura romántica divertida; por otro lado, constituyó un consumado elemento del acta de acusación estatal contra el comunismo. Teniendo en cuenta que esta obra carece de la autenticidad necesaria, la verdadera historia de Kubala todavía no ha sido elaborada por los cineastas. El realizador húngaro Tibor Kocsis, que ha dirigido recientemente un documental¹⁶ sobre los futbolistas húngaros del F. C. Barcelona (Kubala, Ferenc Plattkó, Sándor Kocsis, Zoltán Czibor), tiene planeado rodar una película de 90 minutos sobre Kubala, probablemente bajo la égida de una coproducción internacional.¹⁷

¹⁵ Se trata de la canción *Hope for the Best* en la película *El misterio de las doce sillas* (*Twelve Chairs*, dir. Mel Brooks, 1970, Crossbow Productions–Twelve Chairs Company). Es una de las numerosas adaptaciones de la novela satírica soviética de los autores Ilf y Petrov, *Las doce sillas* (1928).

¹⁶ *Magyarok a Barcáért* (dir. Tibor Kocsis, 2014, Flora Film International)

¹⁷ Información suministrada por el realizador al autor del presente ensayo.

En sintonía con la política cinematográfica oficial del franquismo, la pantallas servían como campo de batalla relevante en la Cruzada contra el comunismo. En el caso de *El canto de gallo* hemos visto que no era imprescindible especificar el país concreto, lo importante fue que los espectadores sintieran la amenaza del bolchevismo. En el fondo de todas estas películas se ocultaba el odio intransigente de la Nueva España hacia la Unión Soviética, así estos largometrajes formaron parte integrante de la propaganda cinematográfica del franquismo. En todas las dictaduras se ruedan algunas películas que, desde el aspecto argumental, artístico o técnico, pueden considerarse como joyas de la cinematografía nacional de la época, pudiendo así ocupar un lugar prestigioso en la historia del cine universal. Por lo que se refiere a nuestro tema, *Rapsodia de sangre*, una obra poco estudiada por los historiadores de cine, seguramente se destaca entre las obras franquistas de tema político y de valor propagandístico.

Estas tres películas (y algunas otras de menor envergadura) muestran que los temas húngaros no eran ajenos a la dictadura de Franco, a condición de que el régimen pudiera aprovecharse de la situación política de Hungría, corroborando su propia política interior, exterior y cultural. Pero no se trata solamente de historias húngaras. Según las investigaciones recientes del autor de este ensayo, algunos cineastas húngaros (directores, productores, guionistas, actores) también desempeñaron un papel notable en el cine del franquismo,¹⁸ aunque el grado de relevancia de su intervención fue bastante desigual.

¹⁸ Más detalles en: András LÉNÁRT, “Apuntes sobre las relaciones cinematográficas húngaro-españolas”, in: CSIKÓS, op. cit., 167-185.

ALGUNOS VOCABLOS DEL LÉXICO CAPILAR EN EL ESPAÑOL DE MÉXICO

OCTAVIO CANO SILVA

IOANA ALEXANDRESCU

Universidad de Barcelona

Universidad de Oradea

Resumen: Nuestro trabajo enfoca algunas palabras pertenecientes al léxico del pelo en el español de México. Nos proponemos analizar estas palabras en cinco diccionarios del español de publicación reciente y que suelen ser los más consultados, para lograr una vista panorámica acerca de dos temas: su registro y su tratamiento en estos diccionarios. Los cinco diccionarios comparados son los siguientes: *Diccionario del español de México*, *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, *Diccionario escolar*, *Diccionario de mexicanismos* y *Diccionario académico de americanismos*. La aportación metodológica de nuestro trabajo estriba en el hecho de poner estos diccionarios al mismo nivel, estableciendo así un co-texto del registro del español, cuando el término de comparación suele ser el diccionario de la Real Academia Española, mientras que su aportación cultural la da el intento de rastrear palabras de uso común y extendido en el español de México, pero que carecen de registro lexicográfico.

Palabras clave: léxico, pelo, diccionario, español, México

Abstract: Our paper deals with some words belonging to the hair-related vocabulary in Mexican Spanish. It aims to track these words in five recent dictionaries of Spanish, in order to achieve a panoramic view on two issues: their coverage and the way they are dealt with in these dictionaries. The five dictionaries compared are the following: *Diccionario del español de México*, *Diccionario de la lengua española* by the Real Academia Española, *Diccionario escolar*, *Diccionario de mexicanismos* y *Diccionario académico de americanismos*. The methodological contribution of our paper lies on the fact that it puts on the same level these dictionaries, while the point of comparison usually is the Real Academia Española's dictionary, and its cultural one is given by the attempt to retrieve words that are very common and widely used in Mexican Spanish but lack lexicographical registration.

Key words: vocabulary, hair, dictionary, Spanish, Mexico

El pelo, formación epidérmica exclusiva de los mamíferos, ha sido y sigue siendo uno de los temas privilegiados a través del tiempo y del espacio, el adorno máspreciado del cuerpo humano, catalizador de múltiples tradiciones, supersticiones y creencias, manejo, sobre todo, de variadas propiedades de índole sintomática: desde la exotérica interpretación de las canas como signo de vejez hasta más esotéricas lecturas, de las cejas, por ejemplo, para indicar trastornos tiroideos en medicina, desde la bíblica

simbolización del poder en el pelo de Sansón hasta la ausencia de vello corporal como indicio, en algunas culturas, del mal carácter de la persona, desde el primer mechón cortado del bebé hasta la aparente victoria del pelo ante la muerte, puesto que sigue creciendo unos días después de que esta sucede y se puede encontrar intacto hasta miles de años después etc.

En México, el pelo concentraba abundante significación en las culturas precolombinas; su importancia viene atestiguada por el que fuera, por ejemplo, un castigo para los mayas que a alguien se le cortara el pelo, o que las madres quemaran la cara de sus hijos con paños calientes con tal de que no les creciera la barba,¹ o bien, en los aztecas, por el esplendoroso abanico de tocados, de estilos de peinado que poseían funciones varias, indicando, por ejemplo, el estatus social o marital y declinándose en denominaciones como Axtlacuilli, Neaxtlacuilli, Quachichictli, Quetzallalpiloni, Temillotl² etc. No hay que olvidar que a su ocaso, también, se le puede vincular al tema capilar, al hombre blanco y barbado que esperaban, Quetzalcoatl y Kukulcán. Hoy mismo, los lacandones, una población indígena de Chiapas, tienen, entre otras particularidades, la costumbre de que sus hombres lleven el pelo largo.

El particular interés que siempre se ha tenido por el pelo se encuentra reflejado también en su representación lingüística; tenemos, por ejemplo, en español, distintas construcciones entorno a la palabra *pelo*, que manifiestan un esfuerzo de representar lo abstracto a través de esta referencia física privilegiada: *no tener pelos en la lengua*, *tomar el pelo*, *ponerse los pelos de punta* etc. Los estilos de peinado –*bob*, *bouffant*, *tupé*, *spiky*, *punk*, *mohawk*, *fauxhawk* etc.– ostentan nombres creativos que muchas veces son, como se puede ver en los ejemplos citados, extranjerismos.

Nuestro trabajo parte de la constatación de que existen en México vocablos propios relativos al tema capilar, no necesariamente privativos, sino distintos a la variante española peninsular, cuyo interés para la investigación salta a la vista por tratarse de un tema usual en el lenguaje común, capaz de manifestar rasgos culturales de índole variada.

Metodológicamente, empezamos por construir un repertorio poco extenso de palabras relacionadas con el tema capilar. Hemos seleccionado estas voces sin el supuesto de que son diferentes del español peninsular, sino por ser de uso frecuente en México. Es sabido lo fallido que puede ser el método contrastivo que establece que, si una palabra no está en el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española³ (DRAE), es, por lo tanto, un mexicanismo. No es esa nuestra intención; más bien, consideramos como objetivo el rastreo de estas voces en los cinco diccionarios de nuestro estudio para tener un panorama sobre dos puntos: 1) la cobertura que de ellos se hace y 2) su tratamiento. El estudio, por tanto, es una aportación de cómo se registran los vocablos de un campo

¹ Ver Sylvanus G. MORLEY, *The Ancient Maya*, Stanford, Stanford University Press, 1947.

² Ver Frances BERDAN, Patricia ANAWALT, *The Essential Codex Mendoza*, Berkeley, University of California Press, 1997.

³ DRAE: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22.^a ed, Madrid, Espasa, 2001.

léxico que corresponde a actividades cotidianas y comunes a todos, como es el referido al cuidado cosmético del pelo, en lexicones actuales.

Los diccionarios analizados son los siguientes: *Diccionario del español de México*⁴ (DEM), DRAE, *Diccionario escolar*⁵ (DE), *Diccionario de mexicanismos*⁶ (DEM) y *Diccionario académico de americanismos*⁷ (DAA). Son de reciente publicación y representativos del registro de voces del español de México. Se pueden clasificar de diferentes formas: como generales (DRAE), escolares (DE), integrales (DEM) y diferenciales (DM, DAA),⁸ o como mexicanos (DEM, DM, DE) y no mexicanos (DRAE, DAA). El hecho de ser elaborados desde México supone, en principio, una probabilidad mayor de que la palabra sea incluida y una descripción mejor del vocablo, pues el lexicógrafo conoce las implicaciones culturales que encierran las palabras que usa.⁹ Si bien el DRAE y el DAA tienen la colaboración de la AML, se rigen por plantas y decisiones que se toman desde la Real Academia Española, o sea, desde España.

Del repertorio quedan excluidas las locuciones y expresiones formadas entorno al lexema *pelo* y las familias léxicas de éste (excepto *peluquería*), así como los tecnicismos relativos a él (*fibra*, *cutícula*, *queratina*, etc.). El punto de mira viene constituido sobre todo por el campo léxico de la peluquería, conformado principalmente por palabras de los tipos de corte y arreglos del pelo y por vocablos implicados en el proceso de estas actividades. Las formas analizadas son: *corte de hongo*, *corte en capas*, *corte de jícara*, *corte o peinado de príncipe valiente*, *peinado* (*peinarse*) *de queso Oaxaca* o *peinado* (*peinarse*) *de Benito Juárez*, *peluquería*, *estética*, *chongo*, *permanente*, *base*, *tusar*, *patilla* (*patilla cuadrada*, *patilla diagonal*, *sin patilla*, *patilla en bota*, *patillas de carnicero*, *patillas de Chente*), *chino*, *quebrado*, *rastrillo* y *pistola*.

Presentaremos los datos de los diccionarios en el orden siguiente: DEM, DRAE, DE, DM y DAA. De esta manera se puede apreciar, en primer término, el diccionario integral, que tiene como objetivo el registro de las voces con mayor frecuencia usadas en México, sin discriminación de su uso diatópico internacional.¹⁰ Enseguida, las definiciones que presentan los diccionarios generales y, en último termino, los diccionarios diferenciales.

No se presentan los artículos completos, sino sólo las acepciones que corresponden a nuestro campo de estudio. Los comentarios siguen el siguiente orden: 1) sobre las

⁴ DEM: Luis Fernando LARA (dir.), *Diccionario del español de México*, México, El Colegio de México, 2010.

⁵ DE: Academia Mexicana de la Lengua, *Diccionario escolar*, México, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, 2012.

⁶ DM: Academia Mexicana de la Lengua, *Diccionario de mexicanismos*, México, Siglo XXI, 2010.

⁷ DAA: Asociación de Academias de la Lengua Española 2010, *Diccionario de americanismos*. Madrid, Santillana.

⁸ Günter HAENSCH, *Los diccionarios del español en el umbral del siglo XXI*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

⁹ Luis Fernando LARA, *De la definición lexicográfica*, México, El Colegio de México, 2004, Jornadas, 146.

¹⁰ Luis Fernando LARA, *Dimensiones de la lexicografía. A propósito del diccionario del español de México*. México, El Colegio de México, 1990, Jornadas, 116.

marcas diatópicas y de uso, 2) sobre las definiciones, 3) sobre los ejemplos. Cuando alguno de estos elementos no tenga relevancia, no se hará ningún comentario sobre él.

Conviene presentar los criterios que los diccionarios tienen sobre las marcas diatópicas. El DEM, por su carácter integral, no participa de la marca de mexicanismo. El DM, en cambio, al ser un diccionario diferencial, cuando no marca una voz, indica que es exclusiva de México y cuando se comparte con otros países, la registra, no obstante, con marca de supranacional. El DE, por su parte, señala con la marca de México sólo aquellas voces que son de uso exclusivo. El DRAE y el DAA incluyen la marca de México como una marca diatópica que puede ir acompañada con la marca de otros países.

Para empezar nuestro estudio, es necesario subrayar que es innegable la lexicalización de los nombres de algunos cortes o peinados de cabello en el español de México. Ciertamente, puede haber invenciones que aún no pertenecen a la lengua, pero otras formas son ya parte del repertorio de voces que se usan sin necesidad de ningún tipo de contexto o explicación, como sería el corte de casquete, que puede ir acompañado de un adjetivo de medida: *corto* o *regular*. Otros nombres de cortes y peinados son: *corte de hongo*, *corte en capas*, *corte de jícara* y *corte o peinado de príncipe valiente*, *peinado de queso Oaxaca* o *peinado de Benito Juárez*, etc.

La búsqueda de estas formas en los diccionarios se hizo a través de cada una de las palabras que las componen y bajo las entradas *corte* y *peinar*. Presentamos a continuación los análisis de los artículos de las voces *corte*, *peinar* y *casquete*:

corte:

El DEM, el DRAE, el DE y el DM no registran lexías complejas relativas a los cortes de pelo en la entrada de *corte*. Por lo tanto, las formas *corte en capas*, *corte de jícara*, *corte de príncipe valiente*¹¹, o las locuciones adverbiales o adjetivas *en capas*, *de jícara* o *de príncipe valiente* no tienen registro en ninguno de los diccionarios comparados en este trabajo.

El DAA es el único diccionario que registra nombres de cortes de otros países, entre ellos el *corte de hongo*, que no marca como voz usada en México.

DAA: **corte. a.** || ~ **cadete.** m. *Pa, Ec, Bo. En peluquería*, corte de pelo a ras del cuero cabelludo, con algo más de tamaño en la parte delantera. **f.** || ~ **de totuma.** m. *Co:C, Ve.* Corte de pelo que parece haber sido hecho poniendo un casquete sobre la cabeza y recortando el cabello sobrante. fest. **g.** || ~ **hongo.** m. *Ni, Ec, Pe, Bo. En peluquería*, corte de pelo redondeado a la altura de la nuca y sobre la frente, que imita la forma ahuecada y redonda de un hongo.

¹¹ El corte en capas es el que ostenta las puntas escalonadas. el corte de jícara es equivalente al *corte de totuma* registrado en el DAA, mientras que el *corte de príncipe valiente* es el corte que deja el pelo posterior y lateral por encima de los hombros y el flequillo cortado en línea recta por encima de las cejas.

Esta falta de registro en los diccionarios mexicanos académicos DE y DM y en el DAA quizá se haya debido a la falta de registro en el DRAE, punto de comparación de su método contrastivo diferencial. Y pone de manifiesto la necesidad de estudios como el presente, que rescatan esas voces sin registro léxico.

peinar / peinado

El DEM, el DRAE, el DE y el DAA no registran lexías complejas relativas a los peinados en la entrada de *peinar* o *peinado*. Como ya mencionamos, la búsqueda de las lexías se hizo en cada una de las palabras que las conforman, por eso podemos decir que las formas *peinado (peinarse) de príncipe valiente* o *peinado (peinarse) de Benito Juárez* o las locuciones adverbiales *de príncipe valiente* o *de Benito Juárez* no se registran en los diccionarios comparados en este trabajo. Solamente el DM registra bajo la entrada *peinarse* algunas lexías complejas de nombres de peinados:

DM: **peinarse.** (...) ~ **de libro abierto.** loc verb. coloq/fest. Separar el cabello mediante una raya que lo divide en partes iguales: “Mi mamá me peinaba de libro abierto cuando iba en la primaria”. || ~ **de nalga.** loc verb. coloq/vulg/fest. *peinarse de libro abierto*: “Ahí va la chiquilla que siempre peinan de nalga”. || ~ **de préstamo forzoso.** loc verb. coloq/fest. **peinarse de queso Oaxaca:** “El profe de historia se peina de préstamo forzoso y todos se burlan de él”. || ~ **de queso Oaxaca.** loc verb. coloq/fest. Emplear el cabello lateral de la cabeza para cubrir la calvicie: “Aunque se peine de queso Oaxaca, se le nota lo pelón”.

Cabe señalar que *peinado de préstamo forzoso* es una novedad absoluta para nuestro oído; de hecho, su búsqueda en Google aportó sólo un resultado, en un documento de 1902.

casquete corto/regular:

DEM: **casquete s m 3** Corte de pelo que consiste en dejarlo sólo en la parte superior de la cabeza.

DRAE: No registra la acepción / **casquete. 2.** m. Media peluca que cubre solamente una parte de la cabeza.**3.** m. **cairel** (cerco de la cabellera postiza). **4.** m. **cairel** (hebras de seda que forman la cabellera).

DE: No registra la acepción.

DM: **casquete.** ~ **corto.** loc. sust. Tipo de corte de cabello utilizado frecuentemente por los militares y que se caracteriza por ser recto y muy corto.

DAA: No registra el lema.

El DRAE no registra la acepción usada en México, pero hemos decidido incluir las acepciones que corresponden a nuestro estudio. Las tres acepciones sobre el pelo no son usuales en México. Acaso sean acepciones que deban llevar algún tipo de marca

diatópica, quizás la de españolismo. El DEM presenta *casquete* como forma simple a diferencia del DM que presenta como locución la forma *casquete corto*.

En México, los hombres van a que les corten el pelo en una peluquería, mientras que las mujeres van a una estética. El resultado de la búsqueda de la voz *peluquería* es el siguiente:

- DEM:** **peluquería** s f **1** Establecimiento en donde se corta y se arregla el pelo, principalmente el que se dedica al pelo de los hombres: “Ya tienes que ir a la *peluquería*” **2** Oficio del peluquero y conjunto de las técnicas de corte y arreglo del pelo: “Don Regino se dedica a la *peluquería*”, *Escuela de peluquería canina*.
- DRAE:** **peluquería**. **1.** f. Establecimiento donde trabaja el peluquero. **2.** f. Oficio de peluquero.
- DE:** **peluquería** s.f. **1.** Lugar donde se corta y arregla el pelo: *Me voy a peinar en la peluquería*. **2.** Oficio del peluquero: *Aprendió peluquería muy joven*.
- DM:** No registra la acepción.
- DAA:** No registra el lema.

El DRAE y el DE no ponen marca de México, pues no atienden el diferenciador de un lugar para hombres que El DEM sí presenta. La definición del DRAE, en realidad, no describe la voz: es necesario ir a *peluquero* para saber de las características de la peluquería. El DE define de forma similar al DEM, pero sin el diferenciador. Aunque el DEM propone una diferencia específica que podría marcar la diferencia con el uso de España, con el ejemplo *Escuela de peluquería canina* el vocablo hombre pasa de tener el significado 'varón' a 'ser animado racional, varón o mujer' (s.v. hombre, DRAE).

estética:

- DEM:** **estética** **2** Establecimiento comercial en el que se da tratamiento para el cuidado del pelo, la piel, etc, generalmente para embellecerlos o darles mejor apariencia: “Lalo corta el pelo en una *estética*”.
- DRAE:** **estética** **4.** f. Conjunto de técnicas y tratamientos utilizados para el embellecimiento del cuerpo. *Centro de estética*. (Artículo enmendado para la edición de 2014)
- DE:** **estética** **3.** Mx. Local donde se prestan servicios de peluquería, depilación, maquillaje, etc.: *Fue a la estética a pintarse las uñas*.
- DM:** **estética**. f. Establecimiento donde se prestan servicios diversos de peluquería, depilación, maquillaje, etc.
- DAA:** **estética**. **I.1.f.** Mx. Establecimiento donde se prestan diversos servicios relativos al embellecimiento del cuerpo.

El DRAE no incluye la acepción usada en México, que es una especie de extensión de lo que éste marca. Los otros diccionarios marcan como mexicanismo la acepción

relacionada con el establecimiento. Coinciden los cuatro en el definidor 'establecimiento', pero el DAA no sigue a los otros diccionarios al hablar del cuerpo, que, en el ámbito de los cuidados corporales, no es precisamente ni el cabello, ni el rostro, ni las manos. El ejemplo del DEM indica que la estética es para hombres y mujeres, pero acaso haya que dar este dato dentro de la definición.

chongo:

DEM: **chongo** s m I 1 Peinado, generalmente de mujer, que consiste en recoger el pelo en forma de rodete hacia arriba de la cabeza o hacia la nuca: *hacerse un chongo* 2 *Agarrarse del chongo (Coloq)* Pelearse, particularmente las mujeres.

DRAE: **chongo.** 1. m. *Guat.* Rizo de pelo. 2. m. *Hond. y Méx.* Moño de pelo. **agarrarse del ~.** 1. loc. verb. coloq. *Méx.* Reñir, pelear.

DE: **chongo** s.m. Mx. Peinado que consiste en recoger el pelo largo en forma de rodete hacia arriba de la cabeza o hacia la nuca. //...

DM: **chongo.** m. supran. Moño de pelo.

DAA: **chongo.** (Del nahua *tzónyoc*, cabellera abundante). **I.1.m.** *Mx, Gu, ES, Ni.* Peinado hecho con el pelo recogido en forma de moño. **2.Gu.** Rizo de cabello. pop + cult → espon. 3.m. pl. *Gu.* Trenzas.

Las dos acepciones que registra el DEM en efecto son muy frecuentes en el español de México; se podría decir que no hay para un mexicano un sinónimo para la primera acepción. El DRAE las registra, mientras que los otros tres diccionarios no registran la locución verbal. Una vez más, se puede observar el uso de la voz castiza, por parte del DM y el DAA, para definir una voz mexicana. Usan 'moño', pero esto puede resultar falso pues los mexicanos entienden por moño el 'listón o cordón anudado en forma de ocho'. El DRAE, como suele hacer, también remite a la voz usual en España, moño. En cambio, el DE sigue al DEM y define casi con la misma perífrasis. En cuanto a la locución, es necesario resaltar que en México no se “agarran del chongo” los hombres, sino, como bien dice el DEM, la forma se usa para la pelea o riña entre mujeres. Por lo tanto, la definición del DRAE no describe correctamente la acepción de esta locución. Por último, el DRAE y el DAA presentan acepciones de esta palabra relativas al pelo, pero no usuales en México.

permanente:

DEM: **permanente** 2 s m o f Ondulación artificial del pelo que dura mucho: “Fue al salón a hacerse un *permanente*”.

DRAE: **permanente** 4. f. Rizado artificial del cabello, que se mantiene mucho tiempo (art. enmendado para 2014).

DE: **permanente** //s.m. Mx. 2. Ondulación artificial y duradera del cabello, obtenida por medios químicos: Marisa se hizo un permanente en el salón de belleza. □ Como sustantivo se usa también en femenino.

DM: **permanente.** m. pop. Tratamiento del cabello consistente en aclarar el color natural de este: “El permanente que me hice me ilumina la cara”.

DM: No registra el lema.

La acepción del DEM se incluye en el DRAE y el DE, pero no en el DM, ni en el DAA. La diferencia es el género. Los diccionarios mexicanos advierten que se usa más en masculino, aunque también se usa en femenino: *el (la) permanente*. En cambio, el DRAE la registra como voz femenina y acaso sea ésta la razón por la que el DE la marca como voz mexicana. El DM y el DAA, al parecer, no tomaron en cuenta este aspecto y la consideraron general, por tanto, no la incluyeron en su nomenclatura. El DM, no obstante, registra otra acepción, con marca popular, que los mexicanos desconocen. Un dato interesante de los ejemplos es el uso de la voz general *salón* o *salón de belleza* en los diccionarios generales y no de *estética*.

base:

DEM: **base s f IV** Ondulado permanente del pelo: “María se hizo una *base* ligera porque tiene el pelo muy lacio” .

DRAE: No registra la acepción (art. enmendado para el 2014).

DE: No la acepción.

DM: **base.** f. || **2.** supran. Ondulación o rizado artificial del cabello obtenidos por medios químicos. || **3.** Cosmético en crema, polvo o líquido, usado en el maquillaje para que la piel se vea reluciente y perfecta. || **4.** ...

DAA: **base. I.1.f.** *Mx, Gu, Ni, RD, Bo, Ch, Py, Ar.* Permanente, ondulación artificial del cabello obtenida por medios químicos.

La acepción de 'ondulado artificial y permanente del pelo' no se registra en el DRAE, ni en el DE. El DM lo registra como supranacional y el DAA lo presenta usual para otros siete países. La definición del DEM no incluye el diferenciador 'artificial', por lo que su definición es ambigua. El DM sí incluye esta característica definitoria. El DAA, una vez más, formula su definición con la voz castellana, usual en España, *permanente*. Podemos observar que la acepción 3 del DM no se incluye en los otros diccionarios, por lo que se podría concluir que es un mexicanismo, pero habría que hacer las investigaciones pertinentes.

tusar:

DEM: **tusar** v tr (Se conjuga como *amar*) **2** Cortar el cabello muy corto y mal: “¡Pero mira nomás cómo te dejaron el pelo! ¿Quién te *tusó*?”

DRAE: **tusar.** (De *tuso*, part. ant. de *tundir*). **1.** tr. *Am.* trasquilar.

DE: No registra el lema.

DM: **tusar.** tr. supran, pop /p.u. Cortar el pelo a alguien, de forma mal hecha y desigual: “¡Cómo serás me tusaste todito!”. **2.**....

DAA: **tusar(se). I.1.** tr. *Mx, Gu, ES, Ni, Cu, Bo, Ch, Ar, Pa, Ur*, obsol; *Ec*, rur. Cortar el pelo o rapar a *alguien*. pop + cult → espon.

La segunda acepción del DEM se registra en el DRAE, DM y DAA como usual en varios países; el DE no la registra. Es importante resaltar que el DEM no le pone marca de uso, es decir, la da como voz estándar, mientras que el DM la da como popular (de nivel cultural bajo) y poco usada. El DAA también la presenta como voz popular. El DRAE utiliza, una vez más, una remisión sinonímica cuya forma se usa de manera distinta en México. *Trasquilar*, en México, se usa especialmente en los animales. El DEM y el DAA más o menos coinciden con la definición de esta acepción, pero el DAA, en la forma en la que define, más bien se refiere a otra acepción, desconocida para México, pues uno no va a la peluquería a que lo tusen o los futbolistas que se rapan no están tusados.

patilla:

DEM: **patilla** s f Parte de la barba que se dejan crecer los hombres como prolongación de la cabellera delante de las orejas: “Nos dejamos crecer las *patillas* para parecer Vicente Guerrero”.

DRAE: **patilla** 2. f. Porción de barba que se deja crecer en cada uno de los carrillos (art. enmendado para 2014).

DE: **patilla** s.f. Porción de barba que se deja crecer en cada una de las mejillas cerca de las orejas: *Elvis usaba las patillas largas*.

DM: No registra el lema.

DAA: No registra la acepción.

Este es un caso de lo que se podría llamar tradición en la definición, que tiene como característica la repetición de una definición sin la observación del cambio semántico. Es verdad que la patilla es una 'parte de la barba, en las mejillas, cerca de las orejas'. Esta acepción, que se da por general, lógicamente no se incluye en los diccionarios diferenciales DM y DAA. Sin embargo, en una peluquería o una estética y luego, por extensión, en la lengua general, la patilla es el 'cabello que crece por delante de las orejas, desde el nivel de los ojos hasta el de las mejillas' (nuestra definición) en los hombres o en las mujeres y en los niños o las niñas. Es decir, no es una parte de la barba, sino del cabello. La forma en la que se corta este mechón del cabello ha generado las siguientes lexías complejas, ya lexicalizadas, o en vías de serlo, que no registran los diccionarios analizados: en relación al corte del cabello: *patilla cuadrada*, *patilla diagonal* y *sin patilla*; en cuanto al corte de la patilla de la barba: *patilla en bota*, *patillas de carnicero*, *patillas de Chente* (por Vicente Fernández, famoso cantante de música ranchera).

chino:

DEM: **chino**² s m 1 Pelo natural o artificialmente muy rizado: *hacerse chinos* 2 adj y s Que tiene el pelo en esa forma: “Es alto, de pelo negro *chino*” 3 Utensilio con el que se riza el pelo, que consiste de un pequeño tubo abrazado por otro ranurado: *ponerse chinos, quitarse los chinos* 4 *Ponerse chinito (Coloq)* Crisparse la piel por frío, por una súbita impresión o por miedo: “Tanto frío *me pone chinito*”, “Drácula hace que *me ponga chinita*.”

DRAE: No registra las acepciones mexicanas (artículo enmendado para el 2014).

DE: **chino.** 3. Mx. De pelo rizado: Mi hermana tiene el pelo chino. 4. Mx. Rizo de pelo: Dame un chino de tu cabello para guardarlo. //... //ponerse chinito loc. Erizarse la piel por el frío, una emoción, el miedo: Esa canción hace que me ponga chinita.

DM: **chino, na.** adj. Referido a alguien, que tiene el pelo rizado. || 2. m. Rizo de pelo. //...

DAA: **chino.** I.1.m. Mx. Rizo del pelo.

El DEM presenta tres acepciones y una locución verbal; la primera acepción, 'pelo natural o artificialmente muy rizado', es la fuente de las otras tres acepciones. El DRAE no registra ninguna de las cuatro acepciones. El DE las registra, con excepción del 'utensilio para rizar el pelo'; el DM tampoco la registra, como tampoco registra la locución. El DAA sólo registra la primera acepción del DEM. La definición de la locución es similar en el DEM y el DE; sin embargo, sólo en DEM se marca como coloquial.

quebrado:

DEM: No registra la acepción.

DRAE: No registra la acepción (art. enmendado para 2014).

DE: **quebrado, quebrada.** adj. 3. Mx. Referido al cabello, ondulado: *Mi abuela tenía el cabello quebrado.*

DM: **quebrado.** adj. Referido al cabello, ondulado: “*Mirna tiene el cabello quebrado, muy padre*”.

DAA: No registra la acepción.

El uso del adjetivo *quebrado* se usa para denominar el pelo naturalmente un poco ondulado, pero también el pelo que por estas características es más manejable y dócil, a diferencia del pelo lacio que no se peina y cae sobre el rostro, como el pelo de la gente indígena y de un buen porcentaje de la población mexicana. Sólo los diccionarios mexicanos DE y DM incluyen la voz *quebrado*, pero no la definen como manejable y dócil. Sin embargo, en el ejemplo, el DM hace notar el valor estético de este tipo de pelo.

rastrillo:

- DEM:** **rastrillo** s m 4 Instrumento manual provisto de una navaja que se usa para rasurarse.
- DRAE:** **rastrillo** 9. m. *Col. y Méx.* **maquinilla** (de afeitar).
- DE:** **rastrillo**. 2. Mx. Navaja o maquinilla de afeitar desechable: *Se me acabaron los rastrillos; préstame uno.*
- DM:** **rastrillo**. m. Maquinilla de afeitar constituida por un mango con un dispositivo donde se aloja una cuchilla.
- DAA:** **rastrillo**. I.1.m. Mx. Maquinilla de afeitar, aparato constituido por un mango con un dispositivo donde se aloja una cuchilla, y que sirve para rasurar.

El DRAE marca como usual en Colombia y en México este vocablo, a diferencia del DE, el DM y el DAA que lo dan como exclusivo de México.

Suele encontrarse en el DRAE una remisión sinonímica en los vocablos regionales. La remisión lleva al consultante a la voz más usual o más aceptada; sin embargo, en el caso de las voces marcadas diatópicamente correspondientes a países americanos, el DRAE da como sinónimo una voz de la norma castellana, es decir, usual en España y muchas veces desconocida para el resto de los países. Es interesante ver que el DE incluye el diferenciador 'desechable'. Aunque es más común el rastrillo “desechable”, aún se usa aquel rastrillo de metal que precisa de una navaja de repuesto. El DM, en cambio, al definir “con un dispositivo donde se aloja una cuchilla”, define más bien el rastrillo no desechable. El DEM presenta una definición de lengua que no precisa más definidores y engloba a todos los tipos de rastrillo, cuya diferenciación es más de una definición enciclopédica. Por último, es interesante la pronominalización del verbo *rasurar* en el DEM, a diferencia del DAA.

pistola:

- DEM:** **pistola** s f 5 Instrumento de tocador que se acciona con un gatillo y sopla aire para secar el pelo .
- DRAE:** No registra la acepción.
- DE:** No registra la acepción.
- DM:** **pistola**. f. supran. pop/coloq. Secador de pelo: “Me hice el fleco con la pistola”. 2...
- DAA:** **pistola**. VI.1.f. *Ho, Ni* Secador de pelo.

Los diccionarios generales no incluyen la acepción, el DM la presenta como supranacional y el DAA como de Honduras y Nicaragua, no de México. Este caso es un buen ejemplo de cómo los diccionarios diferenciales DM y DAA presentan como definidor voces de la norma castellana, en este caso 'secador', muchas de ellas no transparentes a los consultantes mexicanos, pues no se explica que sea un aparato eléctrico. En cambio, el DEM propone una definición perifrástica.

Para terminar, hagamos notar el aporte metodológico del presente trabajo, que, a diferencia de otros que toman como referencia el DRAE, pone al mismo nivel los cinco diccionarios estudiados. Se ha podido ver que existe la tradición en compartir definiciones, como en el caso de *patilla*, o que aun los diccionarios diferenciales académicos, DM y DAA, se suelen guiar por lo marcado por el DRAE; también que, no obstante el DEM sea de base propia, no registra varios de los vocablos rastreados. La muestra de vocablos que hemos sometido al análisis es, sin duda, reducida. A pesar de su cortedad, ha precisado de un gran número de búsquedas y ha conseguido dar, lo esperamos, una visión panorámica del registro de algunos vocablos relacionados con actividades cotidianas como son los de la peluquería. Ciertamente, no se trata de palabras que suelen aparecer en fuentes escritas; por eso mismo, la importancia de este tipo de trabajos que se dediquen a rescatar voces sumamente usuales y comunes en México, pero que no encuentran aún registro lexicográfico, o cuyo registro es mejorable. Se podría expandir la investigación a otros lexemas del mismo campo léxico: *spray*, *mousse*, *moño*, *gel*, *fleco*, *entrada*, *enjuague*, *desvanecer*, *prendedor*, *pasador*, *listón*, *liga*, *dona*, *diadema* serían otras unidades que se podrían analizar en este sentido, con resultados probablemente similares.

AUTORES DE ESTE VOLUMEN

ALCOBERRO, AUGUSTÍ es doctor en historia por la Universidad de Barcelona y profesor del Departamento de Historia Moderna en la misma Universidad. Ha escrito, editado y publicado valiosos estudios sobre la historia de Cataluña. Sus áreas de investigación se centran en la historiografía y cultura del Humanismo y del Renacimiento y en los dos grandes conflictos bélicos de la Cataluña moderna: la Guerra de los Segadores y de Sucesión. Trabajaba como director del Museo de Historia de Cataluña entre 2008-2014.

ALEXANDRESCU, IOANA es doctora en teoría de la literatura y literatura comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona y profesora de literatura francesa y de español en la Universidad de Oradea. Ha publicado los libros *La voz autobiográfica de María Zambrano* y *Brevemente la vida: un acercamiento al discurso autobiográfico breve*, ambos en 2013. Es autora de más de treinta artículos sobre temas literarios y lingüísticos en revistas académicas y libros, a nivel nacional e internacional.

CANO SILVA, OCTAVIO es doctor en ciencia cognitiva y lenguaje por la Universidad de Barcelona e investigador colaborador de la misma universidad. Co-autor del *Diccionario escolar de la lengua española* de la Academia Mexicana de la Lengua (2008), ha publicado artículos sobre temas lingüísticos en revistas académicas de varios países. Su línea de investigación principal versa sobre la lexicografía hispánica, con enfoque en el registro del español de México.

HORVÁTH, EMŐKE es doctora en historia por la Universidad de Eötvös Loránd de Budapest y trabaja como profesora titular del Instituto de Historia de la Universidad de Miskolc. Sus investigaciones y publicaciones se centran en la historia y el papel de la iglesia en América Latina.

LÉNÁRT, ANDRÁS es doctor en historia por la Universidad de Szeged, profesor ayudante del Departamento de Estudios Hispánicos en la misma Universidad. Sus áreas de investigación son las relaciones entre historia y cine, la historia del mundo hispánico en los siglos XIX-XX, las relaciones histórico-políticas entre América Latina y los Estados Unidos, y la propaganda internacional. Publica sus ensayos y dicta conferencias en húngaro, español e inglés.

KATONA, ESZTER es doctora en historia por la Universidad de Szeged, profesora asociada del Departamento de Estudios Hispánicos en la misma Universidad. Sus investigaciones y publicaciones se centran en el ámbito de la historia de España, la literatura española y la recepción húngara de la literatura española con especial atención a la recepción de la obra de Federico García Lorca.

Autores de este volumen

MOUKOUTI ONGUÉDOU, GEORGES es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Alcalá (España), profesor titular de Literatura y Civilización Hispanoamericanas y director del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Escuela Normal Superior de la Universidad de Maroua (Camerún).

RODRÍGUEZ, SAMUEL es profesor de traducción y literatura en la Universidad Paris-Sorbonne donde cursa estudios de doctorado. Sus publicaciones giran en torno a la literatura y el teatro musical contemporáneos. Ha realizado con anterioridad un máster en Literatura española (Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand), máster en Musicología y máster en Pedagogía Musical (Universidad Autónoma de Barcelona), licenciatura en Musicología y licenciatura en Historia del Arte (Universidad de Salamanca).

VASAS, LÁSZLÓ es doctor en filología hispánica por la Universidad Eötvös Loránd de Budapest y trabaja como profesor titular del Departamento de Filología Hispánica en la misma Universidad. Sus investigaciones y publicaciones se centran en la literatura española medieval y del Siglo de Oro.